



L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux

Carole Skaff

► To cite this version:

Carole Skaff. L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030154 . tel-01334861

HAL Id: tel-01334861

<https://theses.hal.science/tel-01334861>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

**ED 120 (Littérature française et comparée)
EA 4400 (Ecritures de la modernité)**

Thèse de doctorat de Littérature française

Carole SKAFF

**L'EXPRESSION
LANGAGIÈRE ET DRAMATURGIQUE
DU SILENCE DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE
DE JEAN GIRAUDOUX**

Thèse dirigée par
M. Jean-Yves Guérin

Soutenue le 03 décembre 2011

Jury :

M. Jean-Yves **GUÉRIN**, professeur à l'Université Sorbonne nouvelle Paris 3

Mme Marie-Hélène **BOBLET**, maître de conférences HDR à l'Université
Sorbonne nouvelle Paris 3

Mme Sylvie **JOUANNY**, professeur à l'Université de Paris Est Créteil

Mme Hélène **LAPLACE-CLAVERIE**, professeur à l'Université d'Avignon

L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux

RÉSUMÉ

Le théâtre parle. Le silence est son langage. Le spectacle est un dialogue qui s'impose par différentes formes d'expression. Dans l'univers dramatique de Jean Giraudoux, le langage du silence acquiert une valeur considérable et dans le texte et dans la représentation. Il apparaît comme un des systèmes les plus perfectionnés de l'art de la communication qui se réalise dans le dit et le non-dit, dans l'absence et la présence. C'est dans cet esprit que nous analysons l'expression du verbal, du paraverbal et/ou du non-verbal dans la création théâtrale.

Qu'est-ce que le langage ? Qu'est-ce que le silence ? Quels seraient le statut, les différentes manifestations, les diverses modalités de celui-ci dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux ? La recherche offre une perspective interdisciplinaire : littéraire, linguistique, et dramaturgique mettant en valeur le texte et l'ensemble du travail scénographique.

Le silence s'avère une expression d'amour, de mort, de sagesse, de divin, de destin, de tragique et donc de vérité. Il détermine l'absence de l'*Autre* par la présence du *Moi*. Le langage du silence se définit, par ailleurs, tel un système de signes qui relève de l'ordre du visuel, du jeu, en l'occurrence de l'ensemble des procédés d'interaction dramaturgiques.

L'étude tente d'identifier le silence comme un acte performatif du langage et de l'authentifier aussi comme une manifestation dans l'espace et une articulation dans le temps. C'est une musique textuelle et scénique qui établit la situation d'énonciation dans l'art dramaturgique de Giraudoux. Dans cet « *Opéra* » silencieux, pouvons-nous identifier et s'identifier un personnage girauducien, se taire pour marquer et se faire marquer par le cri silencieux d'un théâtre éloquent.

Mots clés : *silence, théâtre, langage, Giraudoux, interaction, création.*

The linguistic and dramatic expression of Silence in the theatrical artworks of Jean Giraudoux

ABSTRACT

The theatre is alive and silence is its language. A theatrical performance is a dialog, which establishes itself by different forms of expression. In Giraudoux's dramatic world, the language of silence gains considerable value in a text as well as in a performance. It appears as one of the most sophisticated systems in the art of communication which is accomplished in the "said" and "unsaid", in the absence and the presence. It is with this in mind that we will analyze the expression of the verbal, paraverbal and/or the non-verbal in theatrical creation.

What is language ? What is silence ? What would its status, its different expressions and various terms be in the works of Jean Giraudoux ? This study gives us an interdisciplinary perspective: literary, linguistic and dramaturgical, enhancing the text and the entirety of the set design. Silence turns out to be a way of expressing love, death, wisdom, divines will, destiny, tragedy and therefore the truth. It ascertains the absence of the "Other" by the presence of the "Self". Moreover, the language of silence is defined as a whole system of signs which upholds the order of the visual, the play, and in this instance, of the totality of the interactive dramaturgical procedures.

This study attempts to identify silence as an act of language performance and to authenticate it also as an action in space and connecting link in time. It is music with lyrics and its theatrical, which sets the status of expression in Giraudoux's dramaturgical art. In this silent "opera" can we identify with and be identified as a character from one of Giraudoux's works, remaining silent to mark and to be marked by the silent cry of an expressive theatre.

Keywords : *Silence, theatre, language, Giraudoux, interaction, creation.*

À ma mère

À l'âme de mon père

À l'homme de ma vie

À mes sœurs

Je dédie affectueusement ma thèse

Remerciements

Ce travail de thèse m'a permis de réaliser ce rêve qui était le mien : « être Docteur es Lettres ». C'est une expérience inouïe de se retrouver seule dans un monde de réflexion et en même temps entourée et motivée par la présence d'autres doctorants qui vivent la même démarche.

Grâce à cette thèse, j'ai aussi pu découvrir le monde de la recherche, riche et stimulant. Les congrès, les colloques dans lesquels je suis intervenue, l'expérience de l'enseignement supérieur que je pratique depuis trois ans, m'ont beaucoup apporté tant sur le plan scientifique que professionnel.

Mes premiers remerciements vont certainement à mon directeur de recherche, Monsieur Jean-Yves Guérin, qui m'a fait l'honneur de diriger ce travail et m'a soutenue dans cette longue entreprise. Il a supporté patiemment mes nombreux moments de difficultés qui se révélaient notamment dans mon écriture. La confiance qu'il m'a témoignée m'a permis d'arriver au bout du chemin. Je lui adresse ma reconnaissance pour ses précieux avis, ses conseils judicieux sur les directions à prendre ou à éviter dans ce travail, et son indéfectible soutien. Je lui exprime ma gratitude profonde, sans oublier évidemment de rappeler que ses observations pertinentes et ses lectures minutieuses firent couler mes larmes maintes fois !

Je remercie les membres du jury qui ont accepté de lire, d'analyser et d'évaluer mon travail. Je sais la somme de lectures et d'appréciations qui incombent aux professeurs d'Université, je souhaite qu'ils trouvent dans mon humble travail de recherche quelques moments de plaisirs intellectuels, et peut-être pourquoi pas qu'ils découvrent une face de mon thème de recherche qu'ils ne connaissaient pas !

Je tiens également à adresser mes plus vifs remerciements à tous ceux qui, par leur collaboration et leurs conseils, leur soutien et leur patience, leurs compétences scientifiques et leurs documents, m'ont précieusement aidée dans l'élaboration de ce travail.

Que soient ici remerciés tous ceux qui m'ont accordé un peu ou beaucoup de leur temps, qui ont soutenu de leurs encouragements cette étape de ma vie.

Enfin, la réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien moral et affectif de ma famille. Je la remercie pour sa présence précieuse à mes côtés, remplie d'énergie, essentielle pour l'aboutissement de tout projet. Sa patience, sa confiance, son dévouement et son amour m'ont procuré une grande joie et m'ont permis de vivre le plaisir ardu de toutes ces années de formation.

« Chaque atome de silence Est la chance d'un fruit mur », disait Paul Valéry dans *Extrait des Poésies*, peut-être dois-je à présent me taire et laisser la littérature continuer à vivre et à me parler !

Sommaire

INTRODUCTION	8
1. LA DIALECTIQUE DU SILENCE ET DE L'ABSENCE	21
2. DU VRAI ET DU FAUX	63
3. LE SILENCE TRAGIQUE	105
4. LE SILENCE DANS LA PAROLE	132
5. LES SIGNES QUI PARLENT.....	142
6. LE MOI ET L'AUTRE	152
7. LE FOU ET LE SAGE.....	168
8. ECOUTER LE SILENCE.....	198
CONCLUSION	212
CHRONOLOGIE DES OEUVRES DE JEAN GIRAUDOUX	223
BIBLIOGRAPHIE.....	226

Introduction

Dire, c'est d'abord se tenir silencieux devant
le sens.

Paul Ricœur

Le théâtre a évolué au cours des siècles. D'une cérémonie à caractère religieux, il passe par la civilisation grecque qui en fait un moyen de traiter des sujets sociaux et humains. Au Ve siècle avant J.-C, des dramaturges tels que Eschyle, Sophocle et Euripide se rapprochent, par la tragédie des préoccupations humaines. Les Romains furent influencés par les grecs. Au Moyen Âge, le théâtre réapparaît religieux, mais aussi à des fins de divertissement. Or, la fin de cette période marque l'avènement des grands tragédiens de l'occident, des classiques grecs et latins. Le XIXe siècle rend le théâtre populaire. Entre 1800- 1850, l'union du grotesque et du sublime gagne la scène. L'abolition de l'alexandrin et des règles dramatiques se met en place. Néanmoins, les romantiques ont maintenu certaines règles classiques, celle des pièces en cinq actes. Nous citons à titre d'exemple Victor Hugo dans sa *Préface de Cromwell* en 1827. Parmi les principaux auteurs, rappelons-nous Alfred de Musset (*Lorenzaccio*, 1834), Alexandre Dumas (*Henri III et sa Cour*, 1829), François Ponsard (*Lucrèce*, 1843) et Alfred de Vigny.

Au XXe siècle, en 1927, le « cartel » apparaît. Il se forme de l'union des quatre metteurs en scène : Georges Pitoëff, Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet. Dans la période de l'entre-deux-guerres, Giraudoux est le plus grand dramaturge de la scène française. Antonin Artaud joue également son rôle en présentant *Le Théâtre et son double* (1938). Claudel, Copeau, Anouilh, Montherlant, Sartre ont marqué la dramaturgie notamment de la Première moitié du XXe siècle. Apparaissant dans les années cinquante, le théâtre de l'absurde est un genre renouvelé par deux dramaturges, Eugène Ionesco et Samuel Beckett. Il traite de l'absurdité de l'homme et de la vie en général, celle-ci menant à la mort. Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, Pinter sont parmi les auteurs des œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre. Les règles de l'écriture et de la

mise en scène sont remises en question dans la deuxième moitié du XXe siècle.

Jean Giraudoux est avec Paul Claudel le dramaturge français le plus considérable de l'entre-deux-guerres. Il réussit à créer un univers où s'épanouit une nouvelle préciosité. En 1928, il tire de *Siegfried et le Limousin* une pièce qui a marqué un tournant dans l'histoire du théâtre français moderne reliant la littérature au théâtre. Giraudoux donne un langage au théâtre, Jovet lui assigne une réalisation scénique. Les pièces de Giraudoux se caractérisent par une virtuosité verbale, des dialogues subtils, un langage raffiné, une ambiance de fantaisie. L'auteur revisite l'antiquité et la mythologie. Les genres que sont la tragédie, la comédie et le drame sont présentés dans son théâtre. La tragédie se caractérise chez lui par des personnages pris par : l'amour (*Judith, Pour Lucrèce*), le conflit sans issue, la présence du destin (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*), de la fatalité (*Électre*) et celle de la mort. La comédie chez Giraudoux met en scène des personnages ordinaires capables de réfléchir, plongés dans une action sérieuse mais présentée de façon caricaturale (*Intermezzo*). Le drame se définit par la représentation de scènes quotidiennes, par une action à caractère psychologique autour de relations sociales. Sensible et ironique, l'œuvre de Giraudoux réalise, un peu à la manière d'Alfred de Musset, une synthèse du classicisme racinien et du romantisme allemand. La préciosité de Giraudoux et la subtilité de son art font que son œuvre théâtrale ait connu un succès considérable auprès du grand public en France et à l'étranger.

Dans cet univers dramaturgique, il paraît opportun au premier abord de définir l'objet de notre étude de manière claire et précise. Pour ce faire, notre démarche consiste à dégager une piste fondamentale. Le langage s'exerce sur deux niveaux : le niveau manifeste qu'est la parole et le niveau latent qu'est le silence. Réfléchir sur les rapports entre le langage et le silence dans le théâtre de façon générale et puis plus particulièrement dans le théâtre de Giraudoux suppose que nous répondions aux questions suivantes : « Qu'est-ce que le langage ? », « qu'est-ce que le silence ? » et « pourquoi avons-nous choisi le théâtre de Giraudoux ? ». L'étude offrant une large perspective de réflexions elle permettra d'examiner et d'aborder le langage, le silence sous leurs divers aspects, verbal et/ou paraverbal¹. Ainsi nous étudierons le langage silencieux, notamment

¹ Le paraverbal est souvent confondu avec le non verbal. En fait il n'en n'est qu'une des dimensions. Le paraverbal renferme tout ce qui dépend de la voix à l'exception du sens des mots. Le ton, le timbre, l'intonation, les pauses entre les mots, la prosodie font partie du paraverbal.

ses fonctions linguistiques et dramaturgiques, dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux.

En exorde, notre recherche s'ouvre sur un bref préambule qui fait le point sur la question du langage, ses fonctions, ses modalités et ses composantes. Le langage est constitutif d'un acte d'énonciation. Outre ses fonctions phatique, cognitive, référentielle, émotive, poétique et métalinguistique, il accomplit sa fonction primordiale qu'est la fonction communicative, tant sur le plan verbal, non-verbal que paraverbal². Celle-ci est mise en œuvre au moyen d'un système de signes vocaux (la parole), visuels (la mimique, le gestuel), graphiques (l'écriture), et dramatiques (la mise en scène : décor, espace - temps,...). Le langage ne peut être réduit à un seul de ces termes ou de ces valeurs : la parole, mais il pourrait, *mutatis mutandis*, s'exercer tout autant à d'autres niveaux de la communication. Il s'agit en somme de poser la question du silence, d'en établir une définition sur plusieurs plans afin d'élaborer une méthode d'investigation et de mener à bien notre étude.

Le langage s'inscrit dans deux registres d'expression : la parole et le silence. Il s'organise autour du dit et/ou du non-dit, d'une absence et/ou d'une présence. Le silence, comme toutes les autres formes du langage, a aussi pour vocation de dire, de révéler et de communiquer. Il se définit comme un moyen d'expression et de communication qui suppose une pensée préexistante au langage. Alors que la parole est un moyen d'extériorisation de la pensée, le silence peut en être une intériorisation de celle-ci. Or, le verbe enveloppe la pensée, ce n'est bien qu'à travers les mots que nous pensons. Et les mots, sans les exprimer formellement, sans verbalisation sonore, pourraient trouver leur portée en l'absence de paroles, autant dire dans le silence. L'aspect silencieux du langage prend la valeur d'un acte énonciatif dans l'intégralité de l'art discursif³. Le « silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte (se réalisant sur une scène) et référant directement à l'énonciation »⁴. Partant, le langage se réalise dans le silence. Il devient l'expression d'une voix intérieure, perçante, pénétrante.

² Le système global interactif constitue une certaine situation d'énonciation mise en œuvre au moyen d'un système de signes verbaux et/ou para-verbaux, auditifs ou visuels.

³ On entend essentiellement par art discursif l'art de représentation parce qu'il exprime avec des images, qui sont nécessairement des signes, ce que le discours dit avec le vocabulaire.

⁴ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985, pp. 66-67.

le silence avec son moyen le plus aigu d'expression ⁶

Il s'opère aussi dans la parole,

La parole (...) trop brutale⁷

et violente. Il s'accomplit, en outre, dans d'autres systèmes de signes vocaux ou gestuels sur deux pôles du champ opératoire : celui de l'audition (lié à l'évolution des sons) et celui de la vision (lié à l'évolution des gestes). Un bel exemple illustre cette dernière idée dans *Elpénor* de Jean Giraudoux :

- (...) As-tu entendu les sirènes ?
- Non, répondait Elpénor confus, mais je les ai vues.
- (...) Et le cyclope, l'as-tu vu ?
- Non, répondait Elpénor. (...) Mais je l'ai entendu.
- Tu te moques de nous, Ô étranger. De l'Odyssée, tu as vu tout ce qu'il fallait entendre, entendu tout ce qu'il fallait voir.⁸

Ces exemples évoqués brièvement permettent de dégager l'idée essentielle de cette recherche : le silence considéré comme langage constitue une forme du dit dans le non-dit, de l'exprimé dans l'inexprimé par le biais d'un système de signes à la fois visuels et auditifs. Le langage est, pour lors, investi d'une nouvelle puissance d'éléments qui détermine, par ailleurs, le rapport de l'homme avec son double, avec l'autre, avec le personnage et, au théâtre, avec le public. L'opération discursive s'effectue alors sans le recours à la parole, sur le plan de l'absence, du non-dit. La parole est transfigurée par le silence :

On voyait (ainsi) des êtres se comprendre ! On les voyait se parler sans avoir recours à cette traduction informe qu'est la parole ! ⁹

⁶ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, Paris, Grasset, 1934, p. 315.

⁷ Jean Giraudoux, *Bella*, in Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Jacques Body, 1990, p. 955.

⁸ Jean Giraudoux, *Elpénor*, Paris, Grasset, 1938, p. 151.

⁹ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 315.

Le silence s'inscrit, dans sa perception, en deçà et au-delà du langage articulé. Subséquemment, le discours avec soi précède le discours avec autrui, qui n'en est que la forme manifestée. Ce système de communication qu'est le silence, s'affirme en deçà de la parole et s'accomplit bien au-delà. Ainsi se déploie une réflexion sur la dramaturgie du langage, une réflexion polarisée sur l'Autre absent/présent dans l'espace-temps dramatique : nous enrôlons alors le rapport au silence dans une problématique jugée tributaire de la relation tripartite absence-silence-présence.

Au vu de cet ensemble d'éléments, l'art d'expression de Giraudoux réalise une situation de communication par le biais d'un langage « non-dit » qui unit la parole et le jeu, le texte et le spectacle. Le non-dit transformé en dit par le lecteur et/ou par le spectateur « grâce aux présupposés et à l'implicite cotextuel-contextuel »⁵, définit le statut d'un langage silencieux. Il relève de la notion de « sous-entendu » et se situe dans les formes référentielles et implicites de l'expression. Dans cette perspective, l'énonciation s'intériorise alors au niveau latent du langage et s'extériorise au niveau manifeste du jeu. L'« implicitation »⁶ de Ducrot et le « sous - texte »⁷ de Tchekhov, correspondent au mot « sous-entendu », au texte « non-dit », c'est-à-dire à la forme silencieuse du langage. « Ce que l'on sous-entend, (...), c'est un acte »⁸ de langage, souligne Ducrot dans *Le dire et le dit*. Le spectateur perçoit le silence comme système du jeu théâtral soutenu par un ensemble de signes visuels ou sonores. C'est une fois de plus, un art littéraire et spectaculaire qui s'exhibe et dans le texte et dans la représentation. C'est dans cet esprit que nous allons analyser la création théâtrale afin de définir les divers statuts du silence et présenter concrètement ses fonctions dans le texte et dans la représentation, en tant qu'élément linguistique et dramaturgique de la communication. Le silence est une manifestation dans l'espace et une articulation dans le temps. Il est une forme paraverbale dans le théâtre, où les conditions matérielles de la représentation contribuent à déterminer le texte littéraire. Réciproquement, l'esthétique du spectacle est tributaire de la dramaturgie du texte.

*

*

*

⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, 1985, P.81.

⁶ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, P. 13.

⁷ Stanislavski in : Georges Jean, *Le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection peuple et culture, 1977, P. 104.

⁸ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, les Éditions de Minuit, 1984, P. 44.

Le théâtre est dialogue, avec ses formes discursives, avec son « beau » langage. Fondement du langage dramatique, le dialogue est la portée voire le fruit de ce que Husserl avait nommé une donation du sens. Il est, alors, le produit d'une esthétique et d'une éthique.

Dans le théâtre, le silence apparaît comme une des formes les plus perfectionnées de l'art de la conversation. Il est à envisager, à pratiquer dans un tout orchestral : les phrases, la voix, les gestes, le regard, le tout dans une mise en scène élaborée, éloquente, en lien avec l'esthétique de la production théâtrale. Le théâtre possède une merveilleuse capacité à produire du silence dans l'espace scène/salle, sous maintes formes de façon à ce que de ce silence quelque chose puisse naître.

Comment ce phénomène se traduit-il dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux de manière remarquable ? Certains passages expressifs nous ont incités à regarder de plus près. Leur lecture approfondie nous a laissé entendre combien peut être intéressante l'étude du silence dans la dramaturgie et à juste titre dans celle de Giraudoux.

Beaucoup d'auteurs dont Giraudoux se sont intéressés au silence dans leurs écrits et leurs récits. Encore faut-il savoir que dans la lexicologie girauducienne, le mot « silence » est un terme qui prend de l'ampleur de façon constante, se valorise de façon considérable, dans toutes ses œuvres romanesques ou théâtrales. Citons parmi d'innombrables exemples :

Ton silence est une mer étrangère. (*Elpénor*, p. 135)

Changer une maison entourée de chênes-lièges contre une maison entourée de sapins, c'est changer le silence contre le vent, la pensée indolore contre l'angoisse. Ah ! quel plaisir ambigu de les unir dans le langage humain, céleste pépinière ! (*Elpénor*, pp. 141-142)

Un mot de son langage, et tous allaient se précipiter en bloc. Mais il lui restait le silence.

Il est fâcheux qu'il n'ait pas de silence particulier aux pauvres. (*Combat avec l'Ange*, p. 217)

Grand silence.

Grand silence

Grand, ... immense silence (*Combat avec l'Ange*, pp. 251-252)

Je m'appelle Maléna, disait le silence de Maléna (...) ; par ce silence je peux te donner (...) toutes les assurances de bonheur du monde qui dans la voix auraient été ce qu'elles sont : des mensonges. (*Combat avec l'Ange*, p.318)

Racine ne récite pas. Racine ne dit pas. Tous ses vers sont choisis, non dans un dictionnaire de beauté, mais de silences. (*Littérature*, p. 49)

Nous avons fait le choix de travailler sur le silence dans une perspective interdisciplinaire : littéraire, linguistique, et dramaturgique dans l'intégralité de l'œuvre théâtrale de Giraudoux. Nous avons l'intention de concevoir un langage susceptible d'exprimer du sens par le biais d'éléments non-verbaux mais aussi paraverbaux. Le silence se pose comme un système dramaturgique et linguistique de la communication. Dans la bibliographie giralducienne, peu d'ouvrages sont consacrés à l'étude du silence sous l'angle d'un art du dialogue et de l'énonciation ou sous l'angle d'un langage dramatique mettant en valeur le texte et l'ensemble du travail scénographique.

La totalité du corpus sera adoptée et la réalisation de l'étude sera faite en suivant l'ordre chronologique de ses principales pièces, de *Siegfried* à *Pour Lucrèce*. Cette approche nous permet de suivre l'évolution de l'auteur à travers ses écrits. Son œuvre constitue, pour nous, une véritable révélation de sa pensée. Elle remet en question des idées héritées des siècles précédents, notamment celles du Siècle des Lumières quant à la relation raison / amour / lumière. En l'espace de seize ans, de 1928 à 1944 (dates de la première et la dernière pièces), il y eut une évolution remarquable dont nous voudrions souligner l'originalité et la particularité au cours de la recherche.

Toute pièce est unique et originale dans son entité : texte et représentation. L'œuvre dramatique de Giraudoux est pour nous précieuse. Dans ses œuvres théâtrales dont le sujet varie d'une pièce à l'autre, l'auteur choisit son style en usant d'un compromis entre le dit et le non-dit, dans une esthétique et une rhétorique dramaturgiques d'intercommunication. En outre, il fonde son langage original sur l'ironie, la parodie, l'humour, et plonge ses œuvres dans une fin dont l'atmosphère est claire-obscur. Et par le biais d'un silence dramaturgique et textuel, entre le mythe de la vérité et les images de l'absurde, Giraudoux joue sur plusieurs plans pour porter sur le monde un regard oblique, qu'il s'agisse de comédie ou de tragédie. En termes plus explicites, son écriture dont les procédés sont parfois confondus et inextricablement mêlés, nous situe entre la pulsion de vie et celle de mort, dans une union du plaisir et de la souffrance. Les héros de Giraudoux finissent par être anéantis. Nous tenterons d'esquisser également le drame caché de l'auteur qui vit en plein désarroi, dans la rupture avec le passé et dans l'incapacité à se projeter dans l'avenir.

Plusieurs questions fondamentales s'imposent alors sur lesquelles il nous faudra revenir

sans cesse au cours de la recherche, afin de justifier davantage notre objectif et l'évolution de notre étude. Le silence est-il un langage, un personnage, un mouvement dramatique ? Serait-il plutôt un style d'auteur, une philosophie de représentation, un opéra théâtral, une logique de spectacles ? Ou encore pourquoi ne serait-il pas un moyen d'expression, un art dramatique à part entière ? Est-ce une présence inconnue, une existence étrangère, une manifestation invisible qui remette le personnage en question et implique le spectateur dans le jeu ? Dire que le théâtre de Giraudoux est un texte silencieux ordonné autour d'un auteur qui écrit, d'un personnage qui vit, d'un spectateur qui admire, c'est détecter le silence comme une logique dramaturgique, un art, une création. Art de l'ouïe : « des mots qui sont le corps de la pièce »⁹ et de la vue : « du geste qui est l'âme du jeu »¹⁰ ; « des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor »¹¹, le silence s'offre tel un langage de présentation et s'anime comme une pratique théâtrale de représentation.

Dans l'esprit de ce qui précède, il convient dès lors de poser les pistes à étudier pour le développement de notre étude. Nous établirons trois niveaux d'analyse.

Sur le plan linguistique au travers de ces prémices, nous présumons que le silence est un langage. C'est-à-dire qu'il est, parmi d'autres systèmes de communication, fait de signes au moyen desquels les hommes échangent des significations et des valeurs. Pour être efficace, ce langage doit obéir aux règles qui rendent possible le fonctionnement de ce système : un destinataire et un destinataire, et, entre eux, un contact, voire un canal. Par ce canal est véhiculé un message élaboré par un code¹². Le silence est perçu un acte de langage. Il informe, persuade, approuve, ... Il instaure une relation active entre les interlocuteurs, cela s'entend, en dépit de l'absence de verbalisation. La rhétorique se trouve où les mots paraverbaux prennent le pas sur la pensée. C'est à travers ce schéma d'analyse que nous pourrions éventuellement accroître la thématique.

La portée du sujet n'échappera pas aux tenants, si nombreux encore, des rapports entre le silence et l'art de la représentation. Car, dans l'art dramatique, sur le plan scénographique, le silence est

⁹ Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1943, p. 104..

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² Le fonctionnement de ce schéma est comme suit : destinataire - fonction émotive ; destinataire - fonction conative ; contact - fonction phatique ; message - fonction poétique ; contexte - fonction référentielle ; code - fonction métalinguistique.

un procédé d'intercommunication. Il instaure une communication au niveau de la sensibilité et non au niveau des concepts. Le silence s'extériorise dans la mise en scène : le décor, l'espace et le temps. Le théâtre constitue une vigoureuse structure d'énonciation. Il établit incontestablement une corrélation entre l'émetteur et le récepteur, le personnage et le spectateur. Toute discipline qui sert aux fins de l'échange entre deux ou plusieurs participants (dans l'irréel aussi bien que dans le réel) peut être définie comme un langage, en l'occurrence comme un art qui permet de la caractériser par un jeu des différents critères combinés entre eux. L'art est une expression tout comme le langage, cela s'entend. Tous deux évoquent une communion. Le mot peut être aussi bien linguistique que dramaturgique. Si, compte tenu de cette réflexion, nous acceptons la thèse selon laquelle l'art est un langage, il faudra avancer sur le sujet pour en déduire alors, quelques précisions. De ce fait, l'on peut parler du silence, langage du théâtre, de la peinture, de la musique, et de l'art dans son intégralité, comme d'un langage structuré de façon particulière.

Mode d'expression, système d'énonciation, ou encore manifestation dramatique, le silence affiche aussi des dispositions pour une existence « littéraire ». Il traduit une expression en élaborant les notions de la mort, de la sagesse, de la liberté, de l'imagination et de l'irréel. Il parle par l'absence du Moi et par la présence de l'Autre, du double dans un cadre expressif, rhétorique qui définit un tel art de dire et de persuader. La rhétorique littéraire se trouve où les idées se manifestent par un langage « conceptuel » lequel engendre une meilleure transposition de la pensée à une interprétation légitime des idées, des textes et des discours. L'éloquence transparaît dans le silence qui renvoie la réflexion d'une véritable argumentation. Ainsi, les « belles » expressions des pensées et des raisonnements par lesquels les écrivains séduisent leur public sont « éloquentes ».

Pour justifier une telle conception préliminaire, il suffit de montrer que les mécanismes du langage ainsi utilisés déterminent le fonctionnement de la communication verbale et/ou paraverbale. Sur la base de ces propositions, il convient donc de réfléchir sur le silence en tant que langage dans l'une des formes artistiques qu'est le théâtre. Se dévoilera alors d'emblée une forme d'interaction, un moyen d'« intercompréhension »¹³ qui fournira une entente entre les interlocuteurs, une sorte d'étrange d'union entre le personnage et le spectateur. Le langage du silence gagnera à être interprété sur un plan soigneux et par une analyse détaillée.

¹³ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, op. cit.*, p.1.

Nous y travaillons en synchronie, mais également en diachronie. Nous ne nous interdisons pas de consulter également l'œuvre romanesque de Giraudoux pour davantage de perspectives. Néanmoins, la recherche porte essentiellement sur l'intégralité de l'œuvre théâtrale.

Huit chapitres constitueront le corps de l'analyse. Au premier chapitre, nous aborderons le silence en tant que langage paraverbal, c'est-à-dire expression d'absence et/ou de présence. Une voix communicative parlant sans cesse sera mise en valeur. Elle permet de saisir le silence comme un langage dramatique qui prédomine le dialogue théâtral. Dans le deuxième chapitre, le silence représentera une voix sourde, muette, toutefois puissante et éloquente. Défini tel un langage où se confondent l'expression d'amour (*Judith*) et celle de mort (*Intermezzo*), il prélude au sens du tragique et devient une voix prépondérante qui détermine le cours des événements. L'étude au troisième chapitre démontrera que le langage silencieux développe le tragique et parle à travers le destin, le fatal, les dieux, et dit la vérité. Le conflit s'impose implicitement dès le lever du rideau ; et il ne sera élucidé qu'à la tombée de celui-ci. L'observation devient purement dramaturgique dans le quatrième chapitre. Elle concernera le métalangage par référence au métathéâtre. L'on considère le silence comme un langage dramatique d'une pièce existante à l'arrière-plan de la représentation. Une pièce silencieuse est, dès lors, représentée par une autre dans une perspective d'auto-réflexivité, autant dire de métathéâtre. Le silence apparaîtrait, dans le cinquième chapitre, comme un signe dramatique qui valorise le système communicatif à travers des objets scéniques et qui détermine l'expression de champs visuel et olfactif de l'énonciation. Nous tenterons de discerner, dans le sixième chapitre, un appel ininterrompu vers l'amour qui, toutefois, ira progressivement vers la mort. L'univers de langage sera aussi animé par un bavardage incessant et éternel. Une autre piste de réflexion, relativement originale émerge dans le septième chapitre. Le silence s'identifie comme un acte de sagesse par le biais d'un personnage fou. Il est animé par un monologue mimé et puisé dans l'imaginaire. Le bavardage incessant et persistant incarné par une folle sous-entend un silence de sagesse et témoigne d'un raisonnement réfléchi, sensé, d'autant plus humain. L'analyse atteint son ultime chapitre qui précède la conclusion. Dans le dessein de parachever notre étude, le huitième chapitre rappelle toutes les pistes de réflexion déjà élaborées au cours de la recherche. Une synthèse intégrale offre une vision globale quant à l'identification et l'authentification du silence dans le théâtre de Jean Giraudoux. Nous mettrons en exergue les résultats auxquels la recherche aura abouti, en respectant, dans la mesure du possible, le plan chronologique adopté.

Au terme des analyses estimées, le silence constituera une « musique » scénique et textuelle dans l'œuvre de Giraudoux. Dans cet « opéra » silencieux, les personnages jouent et chantent comme s'ils voulaient vivre vraiment ce qu'ils essayaient de faire taire :

un grand manteau de silence s'étend sur cette masse humaine en expectative ¹⁴.

Ainsi donc, le silence est élaboré, dans l'œuvre de Giraudoux, sur le plan verbal comme langage textuel et sur le plan dramatique comme composante théâtrale. Cette absence d'un phénomène quelconque serait : un langage non-dit, une expression sous-entendue, une locution implicite, un personnage non-vu, une présence invisible. Il s'agit non seulement de voir comment le silence peut être l'absence de paroles, mais aussi celle de personnages. Ce que l'on voit n'est probablement pas le réel, mais l'ombre du réel. Cette dialectique met en jeu l'être et le paraître, le vrai et le faux, l'absence et la présence, le réel et l'irréel. Aussi ne saurions-nous prendre position. Nous sommes amenés, spectateurs, à osciller entre un vrai et/ou un faux spectre, un français et un allemand, une sainte et une putain, une sage et une folle, et par suite un silencieux et un bavard.

Afin de se situer dans l'imaginaire du jeu, il suffit de lire l'ensemble du théâtre de Giraudoux comme s'il était une seule et même œuvre. Là réside la puissance d'un réseau de communication girauducien qui forme un système fort, tissant une cohérence entre le silence du cœur (*École des indifférents*), le silence des hommes (*Ondine*) et le silence de Dieu (*Sodome et Gomorrhe*). Lors pouvons-nous toucher au sens, interpréter le jeu, comprendre et se comprendre, identifier et s'identifier, être en cherchant l'Autre, être personnage girauducien par excellence, et enfin se taire pour marquer et se faire marquer par le cri silencieux d'un théâtre éloquent.

*

*

*

¹⁴ Jean-Jacques Gautier, *Je vais tout vous dire...*, Paris, Stock, 1976, p. 131.

Y a-t-il un langage silencieux dans le théâtre de Giraudoux ? De *Siegfried* à *Pour Lucrèce*, les pièces évoluent constamment en fonction d'un processus linguistique et dramatique et peut-être même en fonction d'un langage silencieux exubérant.

Situer le silence avec sa valeur rhétorique dans la dramaturgie de Giraudoux, déterminer son rôle scénographique, observer son évolution dans le jeu, identifier un langage non-dit, un personnage non-vu, tel sera notre objectif au cours de la recherche. Allons-nous convaincre ? Nous espérons pouvoir apporter quelques éléments de connaissance nouveaux susceptibles de faire progresser la recherche littéraire.

Chapitre I

L'enjeu du silence et de l'absence

Le silence, c'est mon chant national ! ...
(...) Quel hymne interminable ! ¹⁵

Dans ce chapitre nous proposons une argumentation qui répond à une problématique : le silence est un langage paraverbal, une expression d'absence et/ou de présence qui consiste à mettre en valeur une voix communicative silencieuse parlant sans cesse.

L'analyse s'organise autour de trois perspectives :

- une perspective thématique élaborée par les données textuelle et scénique du silence
- une perspective linguistique fondée sur une dialectique du silence/absence/parole
- une perspective dramaturgique fondée sur l'expression de l'ensemble des procédés scéniques.

L'étude vise à établir le langage sous deux formes : le silence et la parole. Nous démontrerons que le silence ne s'oppose pas à la parole, mais qu'il la complète, en mettant l'accent sur un personnage dédoublé (Siegfried / Forestier, dieu / homme) dont la parole de l'un détermine le silence de l'autre. Le jeu du double mène à un dénouement unificateur ; la réconciliation des deux aspects du langage. Le silence devient l'expression non seulement d'une absence, mais aussi d'une présence. Il détermine l'existence d'un étranger visible/invisible, montré/suggéré, autant dire d'un personnage double. D'où le jeu du vrai et/ou du faux, du visible et/ou de l'invisible. Un

¹⁵ *Siegfried*, III, 4, p. 52.*Toutes les citations des textes dramatiques de Giraudoux sont empruntées à l'édition suivante : *Théâtre complet*. Préface de Jean-Pierre Giraudoux. Édition publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, 1854 p.

intérêt particulier sera porté également à l'expression de l'espace-temps dramatique et à l'ensemble des éléments du jeu scénique. Tout est langage au théâtre de Giraudoux et tout parle en silence dans l'espace-temps (provenant d'un passé et dénotant un avenir) et dans le décor (expression des objets scéniques, de l'éclairage, de la musique, des costumes, ...).

Le silence prend corps dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Giraudoux. Il apparaît, tout au début, dans la première pièce, *Siegfried* sous une forme dyadique reliant l'absence à la présence, la parole au silence. Autrement dit, l'existence est double dans cette pièce : il s'agit de Forestier et de Siegfried, d'un absent et d'un présent. Il faut donc poser un double fait, celui des circonstances qui déterminent l'action (la guerre et ses effets) et celui de l'ordre symbolique qui éclaire l'action (le personnage de l'amnésique français/allemand). Le personnage devient alors le support scénique de l'idée-clé de la pièce : « la recherche d'une identité » et d'emblée de soi. À cet égard, le silence est, dans *Siegfried*, incarné dans le personnage double de l'amnésique. Cela traduit sa double appartenance à la France et à l'Allemagne. En ce sens, cette double appartenance a pour but d'accentuer un certain dilemme intérieur. Ce « dilemme est celui du romantisme et du classicisme »¹⁶, estime René-Marill Albérès : du classicisme dans le sens où les protagonistes n'ont le choix qu'entre deux attitudes voire deux positions, du romantisme dans la mesure où le héros se trouve face à un dilemme existentiel dont la douleur s'exprime par des sentiments exacerbés. Cette fascination pour le double apparaît sans cesse et sous différentes formes chez Giraudoux : symbolique dans *Siegfried* ; légendaire dans *Amphitryon* 38 ; tragique dans *Électre*. Une communication fondamentale s'inscrit autour du double. Comment un amnésique pourrait-il s'identifier ou éventuellement s'identifier à « l'Autre », en l'occurrence à son double? La France et l'Allemagne sont complémentaires pour Giraudoux. C'est dans ce climat de déchirement que naît *Siegfried*, issu de *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux. Et c'est ainsi qu'une interrogation persistante tourne autour de cette idée : trouver une identité authentique.

Dans cette perspective, Siegfried s'avère être un héros à deux appartenances dont l'une est le complément de l'autre. Il représente deux nations différentes. Son existence relève d'une certaine dualité visible et silencieuse. Dès l'abord, le spectateur perçoit un double langage de la

¹⁶ René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1957, p. 185.

part de l'amnésique : le Siegfried visible et bavard ; le Forestier invisible et silencieux. D'où la manifestation d'une dialectique du silence - absence, de la parole - présence. N'oublions pas que « la dialectique est la mise en pratique du jeu rhétorique. »¹⁷. Le silence apparaît sous la forme de l'existence d'un étranger ; d'un solitaire, d'un absent. Forestier est étranger à Siegfried, aux autres et à lui-même, tout comme la plupart des personnages girauduciens qui se cherchent une identité. Ce « sont tous les personnages de Giraudoux qui sont comme lui étrangers à eux-mêmes, habités d'un désir inconnu »¹⁸, avait bien remarqué Alain Duneau dans un article des *Cahiers Jean Giraudoux*. Ce sentiment d'éloignement et d'étrangeté est dû à l'identité « inconnue » de Siegfried. L'esprit de Forestier domine Siegfried. L'amnésique devient un personnage à la recherche de sa propre existence, de son identité, de son moi, le moi qui serait un autre en soi. Le langage est l'acheminement vers ces deux figures qui s'affrontent (l'autre étant déjà dans le moi). Et c'est par le langage que l'acte de communication détermine la relation constituante entre le moi et l'autre, entre Siegfried et Forestier. Dès lors, Forestier devient la figure de l'absence et du silence. Néanmoins, l'absence de l'autre définit essentiellement sa présence comme autre dans un autre espace-temps. En ce sens, ce personnage énigmatique recherche son « soi » qui relève de l'ordre du semblable et son « Autre que soi » qui relève de l'ordre du dissemblable. Il est curieux de préciser la raison pour laquelle nous parlons de l'Autre. La réponse se trouve dans le fait que le silence détermine, dans *Siegfried*, le langage de l'autre, du double absent, invisible, autant dire de Forestier dont la médiation est indispensable pour l'existence de Siegfried. Sartre dit dans son livre *L'Être et le néant* :

J'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis¹⁹

En ce sens, le personnage double de Jacques/Siegfried ne se connaît pas lui-même, il a donc besoin de la médiation d'autrui pour découvrir son moi. Siegfried a besoin du silence de Forestier qui recouvre toute une vie antérieure pour s'établir une identité et se confirmer. Ce silence ne cesse d'agir et de s'imposer dans la vie de Siegfried ; il s'agit effectivement d'un langage qui

¹⁷ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, (2^{ème} édition), p.11.

¹⁸ Alain Duneau, « *Un étranger multiple et semblable* », *Cahier Jean Giraudoux* 26 : *Giraudoux et l'étranger*, Paris, Grasset, 1998, pp. 16-17.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953, p. 349.

évolue dans l'espace (France- Allemagne) et dans le temps (passé- présent- futur)²⁰ afin de s'articuler dans une présence indispensable d'un « Autre Moi ». Réagissant contre une situation bloquée, le personnage finit par être divisé. Siegfried et Forestier se retrouvent après une longue séparation et chacun ne connaît qu'une partie de la vérité. Néanmoins, ils vont s'informer mutuellement dans un dialogue qui s'articule à l'arrière-plan, voire au niveau latent du jeu. Nous ne parlons pas ici du monologue, une des formes du langage dramatique, qui fera l'objet d'une étude particulière dans d'autres pièces telles que *Judith*, *Électre*. Nous tentons ici de mettre l'accent sur le dialogue sous-jacent qui s'inscrit dans un procès de communication entre le personnage et son Moi.

À partir du moment où il se retrouve face à des structures d'énonciation à double jeu et à double langage, le héros devient tiraillé, non seulement entre deux nations, mais entre deux femmes qui l'ont aimé différemment. Le silence engage l'énigme du Siegfried comme être double. Pour esquisser la question, nous partons de l'hypothèse qui est celle de la présence d'un être « mystérieux », « étranger », « invisible » qui se manifeste tout en prouvant son existence :

Quelle douceur j'éprouve à me mettre en face d'un mystère tellement plus tendre et plus captivant que le mien ! Quel repos d'avoir à me demander quelle est cette jeune femme, qui elle a aimé, à quoi elle ressemble.²¹

Siegfried est un personnage énigmatique dont le spectateur ignore l'identité. Il se cherche lui-même. Dès l'abord, il est bien évident que le spectateur, impliqué dans le jeu scénique, cherche également l'identité du protagoniste. Une constante interrogation apparaît autour de l'identité et de l'identification : est-ce le moi ou l'autre ? Est-ce le silence du moi ou la parole de l'autre ?

Chez Giraudoux, le public est informé de l'authenticité de deux êtres, de deux langages différents : représenté et suggéré, par l'existence d'un être amnésique. Dès le lever de rideau, la pièce affiche une ligne frontière qui sépare deux structures différentes. Doubles, de ce fait, doivent être les conceptions dramaturgiques : personnage double, dialogue double, et surtout un langage double. Ainsi, le spectateur semble perdu entre Forestier et Siegfried, entre le Français et l'Allemand. Un va-et-vient constant entre le vrai et/ou le faux, entre le silencieux et/ou le bavard

²⁰ Nous reviendrons à l'expression spatio-temporelle dans la partie consacrée à l'analyse dramaturgique.

²¹ *Siegfried*, II, 2, p. 31.

annonce le dédoublement du personnage. Le spectateur, personnage au second degré, cherche également son double bavard / silencieux, manifeste / latent, présent / absent.

Dans l'œuvre de Giraudoux en général et dans *Siegfried* en particulier, le personnage féminin tient un rôle primordial dans le cours des événements. Une part de l'analyse consistera à déterminer le langage de la femme dans le jeu dramatique et à identifier davantage le silence d'un personnage double.

Nous soutenons l'hypothèse qu'il existe un mystère. Ce postulat est lié à la présence de deux femmes, Geneviève et Éva. Ceci signifie que l'amnésie et donc le secret de Siegfried, se dédouble par un autre mystère, celui de la femme, et ce dans une certaine cohérence textuelle et théâtrale :

Qui elle a aimé, à quoi elle ressemble ! ²²

Cette réplique souligne d'une part, l'ambiguïté quant à l'identification de la femme aimée, et d'autre part, le silence unissant le passé au présent (la reprise du pronom personnel « elle »). Le mystère du personnage Jacques-Siegfried rejoint celui de Geneviève-Éva. Les langages interfèrent et s'entrecroisent. Témoinant de l'impuissance à identifier son vrai amour, Siegfried se retrouve en présence de deux femmes amoureuses : Éva l'aime en Siegfried, Geneviève en Forestier. En ce sens, le mystère de Siegfried est dédoublé par la présence de l'être féminin aussi mystérieux qui témoigne du passé et du présent. De plus, la femme possède naturellement l'instinct du mystère. Se cherchant elle-même, elle est en quête permanente de sa nature et de ses désirs profonds. Son mystère se traduit dans le silence comme une intériorisation secrète devenue visible. En d'autres termes, Geneviève possède le secret profond de la vie de l'Allemand-Français. Le bavardage de la femme n'est qu'un signe de son silence. Le langage a toutefois ses rites et le dialogue devient cérémonie. La représentation s'énonçant par et dans l'ambiguïté, prend alors un aspect dyadique. Le mystère implique une double vision : le visible / l'invisible, le silencieux/le bavard, le faux / le vrai. Et ainsi, cette vision fait de la scène un lieu de métamorphose du Moi et de l'Autre. Elle nous amène, par ailleurs, à discerner, dans le jeu, un langage qui tend à s'extérioriser dans un personnage montré et / ou suggéré.

²² *Id.*

Entre le silence de l'un et la parole de l'autre, le dialogue dramatique chez Giraudoux suppose et crée des fonctions communicatives entre les différents participants. Il mène à une réconciliation entre l'être et son double, le Moi et l'Autre. Chaque fois qu'un personnage parle, son double présent/absent se manifeste par son silence. Le personnage Jacques / Siegfried qui « peut - être une sorte d'oxymore »²³ semble être à la fois l'incarnation du silence et de la parole. Sur la scène, deux femmes sont en conflit dont l'une appelle le « conseiller Siegfried »²⁴ et l'autre « l'écrivain français »²⁵. Néanmoins, Zelten déclare à la scène 6 de l'acte I que « Siegfried et Forestier sont le même homme »²⁶. Le langage ayant un caractère intrinsèque, le silence de Jacques semble être cette modalité particulière du langage, nécessaire à la parole de Siegfried. L'un parle, l'autre se tait. Et ce n'est qu'à la fin que Siegfried annonce dans la scène III de l'acte IV :

Siegfried et Forestier vivront côte à côte. Je tâcherai de porter, honorablement, les deux noms et les deux sorts que m'a donnés le hasard. [...] Siegfried et Forestier vous disent adieu.²⁷

Il s'agit bien, dans cet exemple, d'une allusion à un personnage dont les deux extériorisations sont intimement liées, d'une évocation de deux personnages unis par un rapport de dépendance. Siegfried et Forestier disent adieu comme le souligne Siegfried. Cependant, « chacun se sert de son langage »²⁸ d'après le dire de Geneviève. Il convient ici d'observer et de déceler un seul langage qui a un double aspect : le silence et la parole, comme si le silence de Forestier déterminait la parole de Siegfried. La réconciliation de l'être et de son double aboutit à ce résultat.

²³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, (1977), Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 121.

²⁴ *Siegfried*, I, 6, p. 16.

²⁵ *Id.*

²⁶ *Ibid.*, I, 6, p. 16.

²⁷ *Ibid.*, IV, 3, p. 68.

²⁸ *Ibid.*, III, 5, p. 54.

Autrement dit, ce personnage double se refuse « à creuser des tranchées à l'intérieur »²⁹ de soi-même. Siegfried se réconcilie avec son double. « Le manteau de l'avenir et le manteau du passé »³⁰ semblent se rejoindre. Et l'on s'aperçoit que les deux extrêmes de la vérité schématisent en quelque sorte le choix de l'amnésie. Néanmoins, entre la « lumière »³¹ et l'« obscurité »³² :

Que peut bien choisir un aveugle !³³

Siegfried est tiraillé entre « le silence nocturne de [son] ancien pays »³⁴ et le « cri »³⁵ de sa « vie nouvelle »³⁶. L'intrigue repose, alors, sur un conflit résultant d'un déchirement perpétuel entre le Moi et l'Autre. Il s'agit de « quelqu'un qui est à la fois mort et vivant »³⁷, présent et absent, bavard et silencieux. Comment sortir de ce dilemme?

Un moment charnière s'impose dans un espace de gare frontière. Une constatation curieuse s'impose. Le dédoublement nous mènerait à envisager deux dénouements différents. Cependant, la pièce dont les éléments traçaient une trajectoire à double vision, se termine sur un dénouement unificateur : la réconciliation des deux aspects du héros. L'alliance rend certaines scènes de Giraudoux si savoureuses (la scène 3 de l'acte IV de *Siegfried*, les scènes de réconciliation entre le divin et l'humain dans *Amphitryon 38*, entre l'homme et la nature dans *Ondine*).

D'ailleurs, Siegfried fait allusion à cette idée, dès le début de la pièce. Il rappelle de manière implicite l'existence de deux faits, de deux personnages, de deux langages qui se rejoindront. Il dit à la scène 8 de l'acte I :

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, III, 1, p. 44.

³¹ *Ibid.*, III, 5, p. 59.

³² *Id.*

³³ *Ibid.* III, 5, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, IV, 3, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, IV, 3, p. 66.

³⁶ *Ibid.*, II, 5, p. 42.

³⁷ *Ibid.*, I, 6, p. 16.

Je suis sûr que nous trouverons notre langage, entre ce silence unique et cette parole accélérée.³⁸

Siegfried et Forestier parviennent finalement à trouver une entente. Le langage se constitue une union harmonieuse de deux composantes : la parole et le silence. Toutefois, est-ce la parole de Siegfried que l'on entend ? Est-ce le personnage de Forestier que l'on voit ?

En tout état de cause, le spectateur voit le reflet du réel, et entend « l'écho »³⁹ de la vérité. Siegfried vit dans « l'ombre »⁴⁰ de Forestier, dans la voix du passé. Notons que le double silencieux apparaît et réapparaît sans cesse dans l'œuvre giralducienne. On l'entend et le voit :

C'est sa voix ! C'est son ombre !⁴¹

C'est la voix de Forestier que l'on entend ; c'est l'ombre de Siegfried que l'on voit. Quand l'amnésique est Siegfried, il porte en lui l'ombre de Forestier, et quand il est Forestier, il devient le simulacre de Siegfried. Il s'agit bien d'un seul personnage à double langage. C'est ainsi que ce personnage présent/absent apparaît d'emblée silencieux/bavard. Le bavardage de l'un ne semble être que l'expression du silence de l'autre.

*

*

*

Le jeu du double établit une entrée en matière d'analyse dramaturgique. Il pose le problème de l'identification. En termes plus explicites, nous ne parvenons pas à distinguer le « vrai »⁴² Siegfried du « faux ». Cette manipulation identitaire, cristallisée autour du protagoniste Jacques/Siegfried, façonne le jeu. Par ce brouillage des paradigmes et par cette confusion des

³⁸ *Ibid.*, I, 8, p. 22.

³⁹ *Amphitryon* 38, II, 7, p. 173.

⁴⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 116.

⁴¹ *Siegfried*, I, 7, p. 20.

⁴² *Ibid.*, III, 2, p. 47.

données, le spectateur identifie mal le personnage de Jacques/Siegfried alors que Geneviève reconnaît bien Forestier par « sa voix ! »⁴³ et par « son ombre ! »⁴⁴ :

C'est que cet être que vous dites invisible, muet, je le vois, je l'entends...⁴⁵

Cette réplique de Geneviève met l'accent une fois de plus sur le personnage invisible qui assure sa présence par son langage silencieux. Et à travers la forme double du langage et par le biais d'un personnage présent/absent, montré/suggéré, nous parvenons à identifier l'expression du silence du Moi par la parole de l'Autre.

Le théâtre est « d'être réel dans l'irréel »⁴⁶, écrit Giraudoux dans *L'Impromptu de Paris*. Il double la vie. D'un autre côté, la vie double le théâtre⁴⁷, écrit Antonin Artaud, dans *Le Théâtre et son double*. Il n'est pas étonnant que l'architecture du double, en s'appuyant essentiellement sur les thèmes du réel et de l'irréel, soit l'un des éléments constitutifs de l'art de la représentation dans notre analyse. De ce fait, nous sommes contraints d'approcher l'expression du silence dans cette structure dramatique de *Siegfried*.

L'univers de *Siegfried* est double (personnages, espace-temps dramatique, objets scéniques). Le héros est écartelé entre deux espaces conflictuels : la France et l'Allemagne. Il ne sait pour qui se décider. Par ailleurs, les objets de Siegfried s'opposent à ceux de Forestier : encrier, chaises, pendule, coussin (*Siegfried*, II, I, pp. 24-25). Les objets scéniques deviennent vivants, actifs, animés, censés s'exprimer et se valoriser. Les « meubles »⁴⁸, les « fauteuils »⁴⁹, « la table »⁵⁰, renforcent l'idée de la dualité dans l'œuvre de Giraudoux. Faudrait-il rappeler que la pièce bénéficie d'un rythme binaire. L'espace de Siegfried double celui de Forestier. Entre la

⁴³ *Ibid.*, I, 7, p. 20.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, IV, 6, p. 71.

⁴⁶ *L'Impromptu de Paris*, sc.1, p. 692.

⁴⁷ Antonin Artaud, " *Lettre à Jean Paulhan* ". *Œuvres complètes*. t,V, Paris, Gallimard, 1969.

⁴⁸ *Siegfried*, II,1, p. 23.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Id.*

France et l'Allemagne, entre Forestier et Siegfried, l'identité du héros souffre d'amnésie. Siegfried « a à choisir entre une patrie dont il est la raison, (...) et un pays où son nom n'est plus gravé que sur un marbre, où il est inutile »⁵¹. Robineau propose de remplacer Siegfried par Forestier. D'où le conflit du héros, dramatisé dans une œuvre de structure complexe.

Jusqu'ici, nous avons mis en valeur le silence en tant qu'une forme double du langage qui se manifestait dans la présence d'un étranger, d'un absent, d'un vrai personnage préexistant au second degré de la représentation. Le langage silencieux remplit une fonction d'expression et de communication et s'extériorise à travers un personnage présent et/ou absent. Afin d'élaborer l'architecture du langage du silence dans le théâtre de Giraudoux, nous tâchons d'affiner notre analyse et d'établir un système d'interaction et d'énonciation dans l'univers significatif du jeu à savoir l'espace, le temps, les objets et le décor.

Le théâtre est espace. (...) Espace qui est aussi un espace-temps : défini dans son extension, il l'est aussi dans sa temporalité.⁵²

La représentation requiert la mise en valeur de l'espace et du temps. Dire que nous sommes au théâtre, c'est dire aussi que nous sommes dans un espace et dans un temps. L'art de Giraudoux exige un édifice consacré (gare frontière) et une temporalité indicative (la nuit). Le jeu se réalise avec différentes formes du langage (parole et/ou silence, gestes, mouvements) et crée ainsi une action. Le théâtre de Giraudoux dans sa totalité : espace-temps, décor, objets ... parle pour *dire*. Puisque *dire*, c'est *faire*, il dit alors son mot pour faire un événement, inscrire un fait, produire un acte. Ces composantes et ces dispositifs spatio-temporels ne sont que des formes d'expression paraverbales. Ils s'affirment dans le fonctionnement du langage dramatique particulièrement chez Giraudoux. Les signes textuels et scéniques figurent, ou peuvent figurer, sur l'aire de jeu du silence. Ainsi devrait être étudié cet aspect du langage où le réseau textuel (le dialogue qui relève de l'audition) figure dans le réseau dramaturgique (la représentation qui relève de la vision) comme système de signes, où la théâtralité s'affirme. Le silence met en valeur un système de signes censé communiquer et exprimer dans la trame du dialogue théâtral.

⁵¹ *Ibid.*, III, 5, p. 56.

⁵² Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981, pp 51-52.

Le décor de *Siegfried* a pour mission de dire, de parler, de signifier ; son silence est évocateur, son expression révèle une situation conflictuelle dominante. Il schématise la structure psychologique de l'amnésique dans la mesure où il répond aux échos profonds de la pièce pour servir les idées de l'auteur sur l'Allemagne et sur la France. Dissimulant plus ou moins un aspect ironique, l'indication spatiale suggère la division par de simples objets censés disparaître un jour : « une planche à bagages et un portillon »⁵³. Ces objets séparent les deux pays et imposent éventuellement divers conflits. Néanmoins, Giraudoux a toujours aspiré à l'alliance de l'Allemagne et de la France. Il se sentait aussi Allemand que Français. Car pour lui, les deux pays sont complémentaires. À cet égard, la gare-frontière souligne encore l'état conflictuel du héros. Il s'agit bien, en effet, d'un seul personnage déchiré entre deux univers distincts dans un moment particulier et concluant : la nuit. Et c'est d'ailleurs dans ce climat de déchirement et de conflit que naît *Siegfried*.

L'espace-temps parle et s'annonce dans *Siegfried* par ces différentes formes. Il est un langage silencieux qui consiste à évoquer l'interprétation soulignée par la didascalie,

*Bureau d'attente luxueux et moderne. Escalier de marbre blanc, avec tapis rouge à droite de la baie.*⁵⁴

*Gare-frontière, divisée en deux parties par une planche à bagages et un portillon. Gare allemande luxueuse et propre comme une banque. Gare française typique, avec un poêle et un guichet de prison. Il fait encore nuit.*⁵⁵

et insinuée par le temps des verbes : présent, passé, futur,

Jacques était très bavard.⁵⁶

Jacques reviendra.⁵⁷

⁵³ *Siegfried*, IV, 1, didascalie, p. 60.

⁵⁴ *Ibid.*, I, didascalie, p. 3.

⁵⁵ *Ibid.*, IV, didascalie, p. 60.

⁵⁶ *Ibid.*, IV, 6, p. 72.

⁵⁷ *Ibid.*, IV, 6, p. 75.

Jacques t'entend.⁵⁸

ainsi que par les déterminants spatio-temporels investis par les personnages sur scène :

la nuit allemande⁵⁹.

Le théâtre parle toujours au présent, néanmoins, il se loge dans le passé et éventuellement dans le futur. Il s'agit dans la pièce d'un mouvement alternatif entre les différents espaces temporels qui crée un dialogue permanent. Siegfried vit au présent, toutefois, son passé fait irruption en s'imposant comme une nouvelle réalité future. Le jeu se dissout dans une durée imaginaire : une heure, un jour, un an, qui apparaît d'emblée en conjonction d'opposition avec celle de la représentation. La pièce s'achève et culmine dans une valeur temporelle. Elle est à la fois soumise et échappée au temps.

Jusqu'ici, nous avons approché l'intercommunication qui repose sur les rapports authentiques entre le texte et la représentation : le dire et le montrer toujours en relation avec les autres données théâtrales, espace-temps, décor, nécessaires au fonctionnement du langage. Dans l'art de la représentation, l'espace et le temps sont inséparables. Le théâtre est défini dans son extension et dans sa temporalité. Giraudoux s'évade dans le temps et dans l'espace. Comme dans toute œuvre dramatique, trois moments se succèdent dans la trame du texte de *Siegfried* :

- « une situation de départ »⁶⁰ qui détermine l'état d'amnésie du protagoniste.
- « le texte - action »⁶¹ qui implique la recherche de l'identité.
- « une situation d'arrivée »⁶² qui voit Siegfried se reconnaître lui-même : il « retrouve »⁶³ Forestier.

⁵⁸ *Ibid.*, IV, 6, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, IV, 6, p. 72.

⁶⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 208.

⁶¹ *Id.*

⁶² *Id.*

⁶³ *Siegfried*, I, 2, p. 8.

Dans cette atmosphère de connivence, le texte communique selon une pratique codifiée, selon un beau langage dont a parlé Louis Jouvet :

Le grand théâtre, c'est d'abord, un beau langage.⁶⁴

selon aussi différents éléments scéniques : le décor, l'installation des meubles et des objets, le jeu de l'éclairage, la distribution de la musique, le style des costumes, la répartition des personnages, les enjeux spatio-temporels.

Nous bavardions quelquefois, avec les Français. Il est dur de se taire quand on se tait depuis des mois.⁶⁵

Bel exemple ici d'enchaînement parole-temps-silence-temps...qui permet de voir que ces trois éléments se déterminent et dépendent principalement de la conception du temps. Le dialogue dramatique s'établit dans une durée. Il convient ici d'observer le silence dans la rhétorique temporelle dont la voix fait entendre et partager aux spectateurs une réalité dissimulée dans le temps d'*autrefois*. Le silence est la voix du passé, du temps écoulé. Le passé est le lieu de la recherche de l'identité. Il est, néanmoins, silencieux, inconnu, non élucidé. Par l'intrusion de la femme, la pièce acquiert une autre valeur spatio-temporelle. Geneviève représente à la fois le passé et l'avenir. Néanmoins, Siegfried se réfugie dans un présent qu'il assume « sans guerre passée, sans guerre future... »⁶⁶. Dans le dialogue dramatique tel que Giraudoux l'esquisse, les déictiques temporels sont placés dans un passé potentiel. La perception du temps, ajoutons nous, témoigne du passage d'un état à l'autre. À l'instar du choix de Siegfried, la pièce se déroule dans un présent continu et réaliste. Cependant, certaines indications temporelles soulignées au présent font référence au passé de Siegfried :

⁶⁴ Louis Jouvet, « Théâtre et langage ». *La Table ronde*, 3^e cahier, 1945, p. 25.

⁶⁵ *Siegfried*, I, 3, pp. 8-9.

⁶⁶ *Ibid.*, IV, 3, p. 65.

Siegfried, qu'on a trouvé jadis sans mémoire dans une gare de blessés, ⁶⁷ (...) tu es Français, tu es mon fiancé, Jacques, c'est toi. ⁶⁸

Le présent s'impose, le passé silencieux ne parle que dans ce présent réaliste et dans cette durée déterminée par les événements de jadis. Cette perception du temps est conçue, en effet, comme une allusion indispensable au passé. Entre le souvenir passé et l'espoir futur, l'amnésique fait son « choix »⁶⁹. Néanmoins, les empreintes du passé participent au dédoublement du personnage. Elles marquent un appel à un double absent / présent.

Le silence devient un cri, un son inarticulé qui provient d'un « ailleurs, autrefois », pour reprendre les termes de Vitez, et s'inscrit dans « l'ici, aujourd'hui ». Il est une voix prépondérante qui ne cesse de résonner dans le temps et dans l'espace. Toutes les idées convergent vers la notion du temps d'où émane un silence omniprésent marquant le passé. Dans la scène 5 de l'acte III, Eva s'adresse à Geneviève :

Votre silence domine nos voix. ⁷⁰

La réplique est significative. Elle fait allusion à une voix silencieuse qui domine toutes les autres. Cette voix « démon »⁷¹ du passé domine le présent et ordonne l'avenir. Elle trouble la vie de Siegfried. Le silence est un « cri »⁷². Il « connote »⁷³ le passé et dénote l'avenir. Ce cri d'autrefois trouve son écho dans le temps futur ; d'où l'ambiguïté du présent. Or, cet appel mène Siegfried vers la vérité. Le héros se tait pour écouter le cri du passé. Il revêt « le manteau du passé »⁷⁴ pour aborder l'avenir. Néanmoins, comment un amnésique conçoit-il la notion du temps ?

⁶⁷ *Ibid.*, I, 7, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, III, 4, p. 54.

⁶⁹ *Électre*, II, 2, p. 644.

⁷⁰ *Siegfried*, III, 5, p. 55.

⁷¹ *Ibid.*, II, 5, p. 42.

⁷² *Judith*, I, 1, p. 199.

⁷³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ *Siegfried*, III, 1, p. 44.

Nous pourrions souligner un certain aspect du silence dans une situation particulière, à savoir l'amnésie. Le silence apparaît ici dans une autre disposition. Il devient l'expression d'un refus qui traduit une fuite involontaire. Par une attitude passive et subjective, Forestier s'oppose à l'ordre du combat. L'amnésique rejette le réel et se réfugie dans l'irréel. Il s'agit d'un refus de soi-même et du présent. Ce rejet se traduit par le silence de Forestier. Il va sans dire qu'à partir du moment où nous évoquons de telles structures temporelles, nous mettons en valeur un véritable langage paraverbal communicatif, une voix incessante qui s'impose dans le souvenir.

Les paradigmes du temps sont confus pour un amnésique. Or, à un moment donné, l'amnésique se trouve libre de choisir entre Siegfried ou Forestier, l'Allemagne ou la France, le silence du passé ou celui du présent, l'oubli ou le souvenir, aussi l'absence ou la présence. Siegfried est prêt à retrouver son passé et son identité. Il se résout à une existence d'étranger. Cette présence suscite en lui le besoin psychologique de se retrouver et de revenir à soi. Et si, toutefois, l'amnésique a perdu le souvenir du passé, Forestier est, certes, un souvenir en puissance. En ce sens, le « souvenir »⁷⁵ est un fait, une forme paraverbale du langage, une voix qui a sa place dans le passé de l'amnésique et dans le silence de Forestier. Siegfried réussit à faire surgir son double absent et silencieux. L'intervention de Geneviève et de Zelten, le fait de divulguer l'identité de l'amnésique font revivre ce souvenir. Ils font, ainsi, parler la voix d'autrefois. Le présent n'est qu'une étape intermédiaire, une période de transition qui se définit par un langage paraverbal particulier, par un silence significatif.

Le choix du temps n'est pas fortuit, il est à la fois réel, parce qu'il existe dans une durée véritable, et imaginaire parce qu'il est représenté, joué, dit sur scène. Il est intéressant de déceler pourquoi et dans quelle mesure l'acception du temps est éloquente. La nuit permet de réfléchir, d'approfondir ses propres pensées afin de s'épanouir dans une vigoureuse exubérance. Elle permet, par ailleurs, de dissimuler autant que de révéler, et peut-être d'arriver à une unité, à une réconciliation. Siegfried déclare :

Siegfried et Forestier vivront côté à côté. Je tâcherai de porter, honorablement, les deux noms et les deux sorts que m'a donnés le hasard.⁷⁶

⁷⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 35.

⁷⁶ *Ibid.*, IV, 3, p. 68.

Par ailleurs, ce moment nocturne de réflexion permet de rétablir un équilibre intérieur. Siegfried s'exprime :

« Je vivrai, simplement »⁷⁷

L'amnésique choisit la lumière des aveugles.

Après avoir fait le point sur l'expression paraverbale du silence dans le contexte spatio-temporel, nous observons maintenant l'aménagement du décor. L'ameublement contient le désir de légitimité expressive. Jovet installe une cheminée dans le but de répandre de la chaleur et de réanimer l'espace froid des deux parties. C'est un élément parlant. Ne serait-ce qu'une sorte d'appel à la conciliation, à l'alliance et à établir des liens entre les deux pays : la France et l'Allemagne.

Giraudoux manipule les espaces de son théâtre en les notant dans une didascalie externe. Et l'on entend un *dialogue* silencieux qui cultive le sous-entendu, voire le non-dit. La voix du silence intervient et parle à travers cette entité en soi qui est l'œuvre dramatique. Le jeu est constitué de différents éléments communicatifs.

L'espace scénique de *Siegfried* semble peuplé de personnages ingénus disposant d'une grande éloquence langagière et physique. Le choix des personnages est probant et le choix des caractères vocaux est bien distinct. Valentine Tessier interprète le rôle de Geneviève, Pierre Renoir celui de Siegfried. Giraudoux choisit ses collaborateurs dont le langage articulé ou non articulé est capable de transmettre sa voix et sa parole en silence.

Ses collaborateurs n'existaient guère que par lui. On discernait sa pensée dans leur voix,
et son invention dans leurs gestes.⁷⁸

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, Paris, Albin Michel, 1956, p. 318.

Valentine Tessier dispose d'une voix douce, limpide, stridente. Elle respire admirablement et se donne ainsi à son texte, interrompu par des temps d'arrêt, des silences, avec une intelligence délicate et selon une articulation impeccable. Le personnage de Siegfried, lui, interprété par Pierre Renoir, offre au spectateur une image profondément expressive. Le silence de Jacques-Forestier parle par le biais d'une physionomie strictement dessinée. Les yeux reflètent un regard lointain perturbé. Le visage fait ressentir l'état de confusion et de bouleversement. Et par sa voix profonde brisée, déchirée, Renoir fait entendre au spectateur un souffle profond, et dénonce une forte émotion née de ce sentiment de chagrin.

Outre les personnages, les voix et les costumes, un autre élément évocateur s'impose dans l'enjeu du silence : la musique. La question n'est absolument pas négligeable dans la mesure où la musique est un langage non verbal silencieux ayant sa fonction communicative dans l'ensemble de l'œuvre. Le jeu de la musique fut développé, dans *Siegfried*, par des disques envoyés d'Allemagne par Hans Roth. La musique est éloquente. Elle forme avec le texte une synchronisation d'une grande production.⁷⁹

Tout parle au théâtre. La représentation est une forme scénique pour discuter et dire les choses. Et l'ingéniosité du metteur en scène, en l'occurrence de Juvet, consiste à servir l'œuvre, c'est-à-dire à mettre cette pratique codifiée qu'est la mise en scène au service du jeu. Cela fait parler la pièce à travers la distribution théâtrale : décor, costumes, personnages, musique... C'est le cas dans *Siegfried*. Sur scène, tout élément devient significatif et évocateur, même les simples objets, afin de donner à la représentation l'esthétique, l'ingéniosité ainsi que l'efficacité tant au niveau du texte qu'au niveau de la mise en scène. Le jeu spatio-temporel, en harmonie avec les autres procédés dramaturgiques, permet d'établir une communication dont l'authenticité ainsi que la virtuosité mettent en lumière le silence en tant que langage.

*

*

*

⁷⁹ Nous prêterons une importance particulière à la musique dans *Intermezzo*.

Les axiomes que les jouets apportent aux enfants ? demande Giraudoux lui-même.

Tout le monde les connaît : le plomb n'est pas le plomb, le bois n'est pas le bois, l'immobilité est le mouvement, le silence est la parole. Ce sont les axiomes contraires à ceux des hommes qu'il vous suffit de réciter maintenant pour en comprendre la triste et inutile vie : le plomb est le plomb, le bois est le bois, l'immobilité est l'immobilité, le silence est le silence.⁸⁰

Le silence est la parole, le silence est le silence. Bel exemple qui nous met face à une confirmation et en même temps face à une opposition. Nous entrons alors dans une autre phase de notre analyse qui consiste à relever une étude dialectique entre les trois procédés : l'absence, le silence, la présence. L'objectif est de démontrer que le silence est une expression qui marque l'absence et/ou la présence. Problématique proposée tout au départ que nous tâcherons de justifier maintenant.

Partant de cette dernière citation qui met en lumière aussi bien des oppositions que des confirmations, le silence, procédé verbal et/ou paraverbal du langage, sera observé en tant qu'absence de paroles ou qu'absence de *quelque chose* sur scène. Nous passerons, par la suite, à une observation de la dialectique du silence et de la parole. L'analyse de ce sujet s'achèvera par une réflexion sur l'absence et la présence.

Mais avant toute chose, il nous faut justifier ce choix d'approcher une *dialectique du silence et de l'absence*. Quel rapport de logique percevons-nous entre ces termes ?

Au sens étymologique du mot, la dialectique signifie un échange de paroles ou de discours. Elle est également l'art d'enchaîner les raisonnements, d'argumenter dans le but de convaincre l'auditoire. Dans l'Antiquité, selon la logique platonicienne, ce terme définit un mouvement de l'esprit qui s'élève des sensations aux idées. Dans la philosophie hégélienne, il désigne une méthode de recherche de la vérité par dépassement de thèses opposées. Pour Marx, il s'agit bien d'une méthode matérialiste d'étude du réel par dépassement des contradictions.

⁸⁰ « Jouets », *Marianne*, 21 déc. 1932. Cité par Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Didier, Coll. « Études de littérature étrangère et comparée », 1975, p. 157.

Dans notre analyse, nous empruntons la logique qui confère une haute valeur à la dialectique. Si cette dernière a un sol fondamental, où les idées peuvent puiser une signification, c'est bien dans le silence qui est susceptible de devenir le support de l'univers théâtral de Giraudoux. La dialectique du silence / absence, silence / parole, silence / présence annonce les prémices d'une dramatisation du langage silencieux.

Pour mettre en lumière les traits dominants et distinctifs dans *Siegfried*, l'analyse va aborder le silence tel un élément linguistique défini par l'absence de parole (image acoustique) et tel un procédé dramaturgique défini par l'absence de personnage ou de tout autre élément scénique (image visuelle). En termes plus explicites, nous distinguons deux plans de communication : le plan verbal et le plan paraverbal. Le silence sera, d'une part, une variante linguistique (plan verbal de l'énonciation) et d'autre part, une composante ludique (plan paraverbal de l'énonciation). Le silence fonctionne dans sa globalité. Il se définit comme un acte de langage qui a pour vocation de communiquer et de créer une situation d'énonciation.

Sur le plan verbal, et selon les linguistes, le silence est, par définition, l'absence de paroles. Il est chargé de sens non formulé explicitement. Il est incontestable de présumer que le silence contient ce que l'on ne veut pas dire, d'autant plus qu'il dit ce que la parole dissimule ou détruit éventuellement. La scène est le lieu où l'on s'exprime au niveau verbal, non verbal ou paraverbal. Dès lors, le silence permet de discerner autant que de dissimuler. Par l'effet de la réception, le non-dit se transforme en dit. Cet acte de « la non - parole »⁸¹, ou du « non - mot »⁸², ou du « non- dit » produit une situation d'énonciation *in absentia*. Il constitue « un vide textuel, un blanc »⁸³. Toutefois, « le vide est le lieu du sens »⁸⁴ estime Gilles Deleuze. Il peut devenir communicatif et révélateur. Autrement dit, cette absence dénote une présence. Donc, il est normal et comme évident d'attester que : « le silence est la parole »⁸⁵ dans la mesure où le silence dit une parole quoique non articulée, et détermine la situation d'énonciation. Cela s'entend, la

⁸¹ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, p. 67.

⁸² *Id.*

⁸³ *Id.*

⁸⁴ Gilles Deleuze, *La pensée zen*, 1969, p. 162. Cité par Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, p. 71.

⁸⁵ « Jouets », *Marianne*, 21 déc. 1932. Cité par Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne, op. cit.*, 1975, p. 157.

dialectique du silence-absence reste contestable.

L'absence de parole ne vise pas uniquement à dissimuler une situation donnée, mais, *a contrario*, à en révéler une autre. Elle émet un énoncé non-linguistique dont l'éloquence est de primauté significative dans la communication. Par un énoncé paraverbal, l'on pourrait masquer une parole susceptible d'être féroce, brutale. On lit dans *Bella* :

La parole était pour (Bella) trop brutale. Ce bruit de la pensée (...) elle le négligeait⁸⁶.

Par ailleurs, le silence s'impose aussi comme l'envers de la parole. Il est son « antipode »⁸⁷ selon Pierre Van Den Heuvel. Néanmoins, le silence et la parole se complètent afin de constituer le langage, et l'on entend chez Giraudoux des personnages qui parlent en se taisant.

À la lueur de cette approche verbale du langage, le silence acquiert dans le théâtre girauducien la spécificité d'être *dit* implicitement. Ce langage est exprimé dans une interaction non verbale qui implique une interlocution et une allocution. « Un concept plus heuristique : celui de la communication non verbale gestuelle ou gestualité de communication »⁸⁸, se déploie dans un art cohérent et dans un besoin de persuader.

L'absence de paroles nous renvoie, d'emblée, au langage gestuel. Investi de paroles inarticulées, le geste fait partie du jeu dramatique et s'avère favorable au verbe articulé. Si l'on se fie à cette perception du langage gestuel, on s'attend à voir à l'œuvre un langage qui joue un rôle analogue à celui de la parole. Le geste peut aller même au-delà de la parole. Brecht met l'accent sur le *gestus*, sur ce code du comportement humain en relation avec l'ensemble du social, sur cette forme linguistique codée qui se fond avec la langue dans une étendue spatiale et temporelle. Artaud estime que les « gestes concrets doivent être d'une efficacité assez forte pour oublier

⁸⁶ Jean Giraudoux, *Bella*, in *Œuvres romanesques complètes*, bibliothèque de la pléiade, édition publiée sous la direction de Jacques Body, Gallimard, 1990, p. 955.

⁸⁷ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, op. cit. p. 68.

⁸⁸ Gabriel Argentin, *Quand faire c'est dire*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, p. 12.

jusqu'à la nécessité du langage parlé »⁸⁹. Ainsi, la polyphonie du geste offre au spectateur une représentation qui repose sur deux piliers : le dit et le non dit, la parole et le silence. Dans la communication théâtrale, il est contestable de ne considérer que les actes de langage auditifs dans l'échange linguistique sans considérer les actes de langage visuels qui en constituent pourtant une partie capitale. Le « *communis* » qui peut se traduire en français par « mettre en commun », mettre en relation passe par la fonction paralinguistique du regard et de l'expression du visage voire de l'expression du corps dans sa globalité. Pour dire et interpréter, le geste va au-delà de la parole. Le dialogue entre Siegfried et Geneviève est saisi par le mouvement de la tête et l'orientation du regard. Plus encore, un rapport étroit et caractéristique entre le *parler* et le *montrer* s'élabore entre deux énonciateurs. Il s'impose remarquablement dans la pièce. D'ailleurs, Giraudoux soumet ses pièces à une association imposante et éminente entre le *parler* et le *montrer*. Nous rappelons ici la danse des Euménides dans *Électre*, le sourd-muet dans *La Folle de Chaillot*.

Si, toutefois, la situation d'énonciation est établie entre les deux locuteurs, c'est dans la temporalité et dans la spatialité qu'elle est définie. Sur ce rapport à la représentation se fonde la communication entre Siegfried et Geneviève qui se servent chacun de son propre langage. Siegfried se sert de la parole, Geneviève du geste (didascalie, I, 8, p.20), c'est-à-dire du langage non verbal, nous l'avons appelé paraverbal.

De la scène 8 de l'acte I qui se déroule entre Geneviève, Siegfried et Robineau, jusqu'à la scène 5 de l'acte III qui se déroule entre Siegfried, Geneviève et Éva, Geneviève se sert remarquablement de son silence :

Geneviève incline la tête.

Geneviève le regarde toujours.

Geneviève hoche affirmativement la tête.

*Geneviève incline la tête.*⁹⁰

Le geste comme énoncé paraverbal et élément prééminent de la communication permet

⁸⁹ Antonin Artaud, *1^{ère} lettre sur le langage*, 15 septembre 1931, IV, p. 129. Cité par Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, 1974, Vrin, « Essais d'art et de philosophie », p. 142.

⁹⁰ *Siegfried.*, I, 8, didascalie, p. 20.

d'observer davantage l'émission et la réception du discours théâtral.

La femme s'exprime par le « dire-montrer »⁹¹. Geneviève révèle ses pensées par un langage verbal et paraverbal, par un mot et un geste. Elle incarne un rapport du corps au monde et traduit sa pensée en signes. Siegfried lit le silence de Geneviève. Il discerne dans le *jeu* de la femme la manifestation de ses idées par ce que Catherine Kerbrat Orecchioni appelle le jeu des « cinétiques lents »⁹² ; distances, attitudes, postures, et des « cinétiques rapides » ; regards, gestes, par la kinésique et la proxémique. Les énoncés silencieux de Geneviève communiquent les paroles de Siegfried. Ils renvoient d'emblée à un réseau de communication intérieur dont la signification s'établit et s'accomplit autrement. L'expression implicite du langage s'explicite dans un dit non pas verbal mais paraverbal et accentue davantage la puissance du silence dans la tirade de Siegfried adressée à Geneviève :

Tout de vous questionne, à part votre bouche et vos paroles. (...) Éva déjà me plaisait.
Elle est un point d'exclamation (...). Vous, votre calme, votre simplicité sont question.
Votre robe est question. Je voudrais vous voir dormir... Quelle question pressante doit
être votre sommeil !...⁹³

Le silence est une question pressante. Tout communique hormis la bouche et les paroles qui n'émettent aucun discours, selon Siegfried, comme si la parole était impuissante à créer une situation d'énonciation.

Sur le plan paraverbal, le silence est l'absence de quelque chose (personnage, objets, espace, décor, ...). Il devient une composante du jeu dramatique et s'y extériorise tel un élément éminent de la communication. Sur la scène, on remarque des personnages et des objets absents. Leur silence est significatif dans la mesure où il devient signe d'une telle présence invisible, voire même bavarde. Ainsi donc, l'absence ne fait qu'élaborer une voix silencieuse prépondérante. Et l'on comprend, dès lors, que l'absent dont le langage permet de découvrir une vérité autant que de la cacher, est présent autrement dans un autre espace, ailleurs et peut-être sous un autre nom. Son silence n'est qu'une expression pressante et révélatrice. Il sort de l'état

⁹¹ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op.cit., p. 204.

⁹² Catherine Kerbrat Orecchioni, *La Conversation*, op. cit., p. 23.

⁹³ *Siegfried*, II, 5, p. 41.

d'implicite, d'un « *ailleurs, autrefois* » pour s'expliciter dans une présence « *ici, maintenant* ».

L'absence prend, dans le dialogue, une légitimité. Elle fait allusion à une forme de langage qui met en relation et l'image acoustique et l'image visuelle. À titre d'exemple, le divin est absent dans *Judith*. Son absence ne fait que peser lourd et s'associer à une forme de présence significative. Le spectateur ne se montre ni « aveugle pour l'invisible, (ni) sourd pour tous silences »⁹⁴, écrit Giraudoux dans *Littérature*. Au contraire, il saisit avec tous ses sens un personnage : un certain Forestier, une certaine Geneviève, un divin (*Amphitryon*³⁸, *Judith*, *Sodome et Gomorrhe*) dont les silences résonnent sans cesse. Or, si nous revoyions ce que nous venons de relever dans les pages précédentes : *le silence est une parole, le silence est l'envers de la parole ; il est même son antipode, le silence est l'absence de paroles*, nous pourrions déduire que le dialogue est la mise en forme de deux positions discursives confrontées ou affrontées. Nous ne saurions prendre position.

Dans l'esprit de ce qui précède, nous axerons maintenant notre étude sur la dialectique du silence et de la parole. Déterminer un acte de langage s'établit chez Giraudoux entre le silence et le bavardage, entre l'absence et la présence (de paroles et/ou de personnages ou autre).

Le langage est un mécanisme par lequel les rapports humains existent et se développent. Que ce soit par la parole et/ou par le silence, il y existe un mot à dire, une expression à extérioriser, une langue à réaliser, un énoncé à se valoriser. Ceci s'opère selon « une tripartition, « parole, mot, silence », où l'on peut non seulement lire trois concepts de base, mais encore deviner les rapports de ressemblance et de dissemblance que leur alliance suggère »⁹⁵. La parole est une manifestation, une préfiguration du langage. Le silence en est une révélation, une divulgation intime de l'être qui accomplit le sens de l'énoncé selon une articulation spécifique. À titre indicatif, et selon Pierre Van Den Heuvel, « Toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même. »⁹⁶ De ce fait, la communication, dans le théâtre de Giraudoux, se définit et se manifeste dans un langage non articulé. Le texte dramatique s'apparente à une interaction paraverbale voire non-verbale. Il fait appel aussi bien au langage visuel qu'au langage auditif, à

⁹⁴ Jean Giraudoux, *Littérature*, Paris, Grasset, 1941, p. 98.

⁹⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

savoir le langage de Geneviève dans la scène 8 de l'acte I. La portée d'un tel raisonnement est considérable. Car elle nous amène à réfléchir sur une activité langagière qui se réalise dans l'acte de *faire*, et s'inscrit dans l'acte de *dire*. Siegfried dit, Forestier agit, comme si les deux actes de *faire* et de *dire* étaient complémentaires. Et nous serions tenté de présumer que ce que fait l'homme est plus important de ce qu'il dit. Austin écrit :

dire quelque chose, c'est la pleine acceptation de « dire », faire quelque chose. (...)
J'appelle (...) l'acte de « dire quelque chose » dans ce plein sens du terme : exécution
d'un acte locutoire ; et, dans ce contexte, j'appelle l'étude des énonciations : étude des
locutions ou des éléments complets du discours.⁹⁷

Le langage s'opère selon une telle transformation entre le *dire* et le *faire*. Il se répartit entre le sens et la forme et se réalise dans le silence et la parole.

Nous mettons en exergue la dichotomie silence/parole et absence/présence. Le silence est non seulement l'absence de parole mais devient aussi un signe de bavardage, donc de présence de paroles. Il est saisi, dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux, comme une expression de la pensée, une manifestation intime du mot, une présence au niveau latent du langage. Forestier est silencieux. Son silence n'est qu'une voix qui ne cesse de *dire*. Il est une force irrésistible pour l'amener à *faire*, voire à agir. La circulation des mots s'effectue entre des locuteurs ou des personnages présents / absents susceptibles d'illustrer et l'aspect verbal l'aspect paraverbal du langage.

Il apparaît opportun de mettre l'accent sur le rôle primordial de la femme dans *Siegfried*. Et l'on peut, ainsi, former, dans cette ambiance de connivence, l'autre volet d'un diptyque consacré au personnage féminin. Geneviève, dont le langage pèse juste le poids du « silence »⁹⁸ s'introduit dans l'univers de l'amnésique en tant qu'institutrice. La présence de Geneviève est liée à son bavardage, donc à son silence. Cela s'entend, le bavardage de l'institutrice dissimule

⁹⁷ J.L Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil pour la version française, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, 1970, 207 p. Titre original : *How to do things with words*, Oxford, University Press, 1962, p. 109.

⁹⁸ *Judith*, II, 8, p. 254

une voix silencieuse provenant du « temple de l'oubli »⁹⁹. Siegfried reconnaîtra « le visage de (son) passé »¹⁰⁰.

Éva : Quand tu étais sans mémoire, sans connaissance, sans passé, (...) quand tu n'avais d'autre langage, d'autres gestes que ceux d'un pauvre animal blessé, tu n'étais peut-être pas allemand.¹⁰¹

Geneviève : Ah ! le destin a tort de confier ses secrets à une femme. Je ne puis plus me taire. (...) Je vais te dire à la file les trois phases qui me brûlent les lèvres (...) Les voilà, je les dis à la fois : tu es Français, tu es mon fiancé, Jacques, c'est toi.¹⁰²

La présence et / ou l'absence de la femme est déterminée par son langage. Nous identifions la présence d'Éva par la parole, par un langage extériorisé, celle de Geneviève par sa tendance à faire usage d'une articulation intérieure.

Siegfried : (...) Et le silence, Mademoiselle, comment dites vous cela au Canada ?

Geneviève, *lentement, comme en rêve* : Et en allemand ? (...)

Siegfried : Still ! Silentium !

Geneviève : Cela se dit silence.¹⁰³

Dans sa première réplique lancée à Siegfried (acte I, scène 8) Geneviève parle du silence. À son premier contact avec le héros, pour les « leçons »¹⁰⁴ de français, elle apparaît « muette »¹⁰⁵.

L'institutrice se sert de son langage, elle dit :

Moi, je me tais. (...)

Chacun se sert de son langage. (...)

⁹⁹ *Amphitryon* 38, III, 5, p. 191.

¹⁰⁰ *Siegfried*, IV, 3, p. 66.

¹⁰¹ *Ibid.*, III, 3, p. 50.

¹⁰² *Ibid.*, III, 4, p. 54.

¹⁰³ *Ibid.*, I, 8, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, I, 8, p. 21.

¹⁰⁵ *Sodome et Gomorrhe*, I, 3, p. 881.

Chacun ses gestes.

C'est que contre les adversaires que j'ai eu à combattre jusqu'ici, la seule arme
était le silence.¹⁰⁶

Geneviève se sert de son langage silencieux. Car « contre les adversaires qu' (elle a) eu à combattre jusqu'ici, la seule arme était le silence ».¹⁰⁷ « Arme » est un mot fort et significatif dans la mesure où il ne peut que faire allusion à une guerre, à une lutte, en l'occurrence à un conflit. Le langage du silence apparaît chez Giraudoux, comme un moyen rhétorique de se défendre ou d'attaquer. La femme, qui ne dit rien, qui ne voit rien, est absente, malgré sa présence sur scène. Geneviève engage l'élément verbal et dramaturgique du langage silencieux. De ce fait, à l'absence du dit se substitue la présence du non-dit. N'oublions pas, toutefois, que la « caractéristique du non-dit au théâtre est d'être dit, mais c'est un dire implicite ».¹⁰⁸

L'originalité de Giraudoux réside dans le fait de dégager une interaction éminente entre des participants. Entre la parole et le silence, le dit et le non-dit, les énonciateurs s'engagent dans un dialogue conflictuel qui sera le produit des personnages qui se taisent en parlant.

Si on admet, chez Giraudoux, que le silence explore l'aspect interne du langage et que la parole maintient l'aspect externe, il conviendra de dire alors que le silence relèverait de l'ordre du spirituel et la parole de l'ordre des choses intelligibles. L'Allemagne et la France, la guerre et la paix, la parole et le silence, la présence et l'absence semblent être l'envers et l'endroit du même langage dramatique.

*

*

*

¹⁰⁶ *Siegfried*, III, 5, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, III, 5, p. 55

¹⁰⁸ Catherine Kerbrat Orrechioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986. Cité par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 69.

Entre « le silence unique »¹⁰⁹ et la « parole accélérée »¹¹⁰, le protagoniste retrouve son identité et se réconcilie ainsi avec son moi, voire avec son double. Entre *Siegfried* et *Amphitryon* 38, le spectateur établit un certain antagonisme au niveau dramatique. Il ne s'agit pas d'un heureux mariage spirituel entre le héros et son double comme dans *Siegfried*. Il est question d'un divorce du même personnage. La recherche de l'identité dans *Siegfried* trouve son écho dans *Amphitryon* 38. Elle est posée, néanmoins, de manière différente.

Amphitryon 38 semble être une réponse à *Siegfried*. Les éléments paraverbaux si divers du langage silencieux s'extériorisent autrement dans le jeu d'*Amphitryon* 38. Que le silence soit fait pour dire quelque chose, communiquer une pensée, une idée, ... c'est ce que chacun sait. Que le silence soit une forme de bavardage, un acte de langage qui détermine les rapports entre les sujets parlants, c'est-ce que nous allons tenter de démontrer maintenant.

Nous tâchons de relever d'emblée les deux aspects de la problématique de l'identité, d'établir un rapprochement entre les deux pièces. Une étude thématique permet d'identifier la nature d'une voix douce et silencieuse, toutefois imparfaite. On reconnaît, dans *Amphitryon* 38 à certains traits que le silence est trompeur et peu crédible car il appelle à l'immortalité. Nous nous apercevons par suite qu'une telle dialectique du divin/humain détermine la dichotomie¹¹¹ du silence et du bavardage, du dit et du non-dit. Une vision binaire tantôt humaine, tantôt divine concerne les entités expressives de l'espace et du temps entre les dieux et les hommes. Elle nous amène à une observation particulière de la rhétorique du silence dans le fonctionnement spatio-temporel de la pièce..

Le silence, dans *Siegfried*, laisse place au bavardage dans *Amphitryon* 38. Il devient le miroir de la parole. De ce fait, le bavardage d'Alcmène semble être une réponse au silence de l'amnésique. Est-ce à dire qu'un dialogue supposé, allégorique existe entre *Siegfried* et Alcmène? Il serait absurde de l'affirmer ou d'ailleurs même de le contester. Un dialogue existerait entre les deux protagonistes. Et l'on a l'impression, spectateur ou lecteur, d'assister à une seule pièce qui

¹⁰⁹ *Siegfried*, I, 8, p. 22.

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ Il convient de mettre en évidence le sens de notre usage du terme dichotomie qui se définit par la division du langage en deux notions opposées et complémentaires : le silence et le bavardage.

se situe dans la continuité du raisonnement. Alcmène souligne par son bavardage le problème identique qu'est la recherche de soi en proposant l'identité de l'humain. Le dialogue supposé entre Siegfried et Alcmène résout un conflit qui existe dans *Siegfried* entre Forestier et Siegfried. Dès lors, ce rapprochement permet une confrontation de choix et de langage entre les protagonistes. Et la résolution de l'humaine ne serait qu'une réaction à la position irrésolue de l'amnésique. Au terme de cette analyse, il convient de dire que l'identité authentique semble être un écho à l'existence indéterminée de l'amnésique.

Le statut dramatique du silence prend une autre dimension dans *Amphitryon 38*. Étant sûre de son identité de mortelle, Alcmène s'oppose en quelque sorte à Siegfried. De ce fait et contrairement à *Siegfried*, le travail de l'étranger consiste ici à diviser, voire à dissocier le personnage uni, en utilisant un silence-traison. Ce dernier engage un renoncement aux « privilèges divins »¹¹² au profit d'un « aspect »¹¹³ humain.

Un tel conflit paraît soutenir une dichotomie du divin et de l'humain, du silence et de la parole, de l'absence et de la présence. Nous y reviendrons ultérieurement. Il est question, dans *Amphitryon 38*, d'un « consentement »¹¹⁴ pour un mariage entre l'humain et le divin aux dépens d'un divorce entre les humains. Et dès lors, l'intrusion de l'étranger dont la voix retentit dans l'univers clos des mortels a pour but de « détruire »¹¹⁵ l'identité de la protagoniste. Elle sépare ce qui est uni. Cependant, la voix de l'étranger dans *Siegfried* appelle à l'union et non pas à la désunion. La lucidité d'Alcmène se substitue à l'amnésie de Siegfried. Il ne s'agit plus d'un Jacques-Siegfried mais d'une Alcmène dont le langage sûr, authentique (un silence ou un bavardage) traduit son choix d'être mortelle.

Amphitryon : (...) Je peux venir, Alcmène ? ... Elle ne répond pas : je la connais, c'est qu'elle est prête ... Quelle délicatesse, c'est par son silence qu'elle me fait signe, et quel silence ! Comme il résonne !¹¹⁶

¹¹² *Amphitryon 38*, I, 1, p. 115.

¹¹³ *Ibid.*, II, 6, p. 167.

¹¹⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 118.

¹¹⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 180.

¹¹⁶ *Ibid.*, II, 7, p. 173.

Bel exemple qui nous amène à saisir une voix résonnante, un langage; toute de même contestable. Par son silence, Alcmène *dit* son humanité, sa mortalité. Néanmoins, pour soutenir cette qualité de mortelle, l'humaine s'avère être, par ailleurs, bavarde, elle le déclare à la scène 2 de l'acte II :

Le bruit de mon cœur couvre sûrement pour des êtres suprêmes celui de mon bavardage,
puisque c'est celui d'un cœur simple et droit.¹¹⁷

Jamais le non-dit ne prend place dans son langage. Le silence que Jupiter entend n'est que cette voix appelée silence-traison. Il *dit* une idée et *communique* une pensée. Cependant, cette voix dénote potentiellement un bavardage. Car l'acoustique n'est pas la même pour les dieux et pour les humains, Alcmène le dit à la scène 2 de l'acte II :

L'acoustique n'est pas la même pour les dieux que pour nous.¹¹⁸

Mais ce n'est pas tout. Le dieu Jupiter se sert d'un silence-traison en disparaissant comme dieu pour réapparaître comme humain et séduire Alcmène. Son langage est censé tromper. Il est un appel à briser l'identité d'une mortelle, à trahir la fidélité du couple humain. C'est une invitation à l'étrange, à « comprendre les mystères du monde »¹¹⁹ et de l'« infini »¹²⁰, autant dire à l'immortalité. Le désir divin veut envahir l'univers humain. Et l'on saisit ici, comme s'il s'agissait d'un être humain, le principe du « désir »¹²¹ / « plaisir »¹²² qui évoque l'aspect charnel de l'amour. Or, comment et par quel moyen Alcmène riposte au silence-traison du dieu, et quel est son propre langage ? Alcmène refuse les propos divins. Son refus est marqué par son anti-silence, c'est-à-dire par son bavardage, contrairement à Siegfried. Ainsi, le silence devient le « miroir »¹²³ et « l'écho »¹²⁴ des paroles d'Alcmène. Mercure l'affirme aussi :

¹¹⁷ *Ibid.* II, 2, p. 145.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.*, II, 2, p. 148.

¹²⁰ *Ibid.*, III, 5, p. 192.

¹²¹ *Ibid.*, I, 6, p. 137.

¹²² *Ibid.*, I, 6, p. 136.

¹²³ *Ibid.*, II, 3, p. 153.

¹²⁴ *Id.*

Elle a un miroir même pour ses paroles.¹²⁵

L'humain dénonce ouvertement la voix du dieu mensongère et fausse qui induit en erreur :

Ta voix est douce. Que j'aimerais cette voix si c'était l'appel de la fidélité et non celui du désir !¹²⁶

Précisons la nature de cette voix douce, néanmoins fausse et infidèle : elle est silencieuse, conçue pour persuader et, le cas échéant, pour séduire. C'est un « appel »¹²⁷ à « l'immortalité »¹²⁸ et à la destruction de l'identité de « mortelle »¹²⁹. S'agit-il d'une voix de mystification ? Jupiter invite Alcmène à renoncer à sa nature, à séparer ce qui est uni, et donc à trahir, à l'inverse de la voix du silence dans *Siegfried* qui, avons-nous vu, tente de réconcilier l'être avec son double et d'unir ce qui est séparé.

Un autre fait intervient, non moins important, dans cette analyse thématique. La voix douce dénote une imperfection. Elle divulgue le désir d'un dieu « amoureux », bien qu'étranger, autant dire, le désir d'un dieu-homme. Face à « l'obstination »¹³⁰ de la femme, Jupiter cherche à s'intégrer dans l'univers des humains. Il remplace l'homme et communique par son langage, parce que l'on a appelé un silence-traison. Mais ce jeu astucieux ne serait pas possible si le langage du dieu était convaincant (acte 1, scène 6), voire éloquent. Pendant toute la scène 2 du second acte, les mots d'*immortalité*, d'*humain*, d'*éternité*, dont la portée hésite entre leur valeur concrète et leur valeur métaphorique, ne cessent de se répéter dans le texte. Or, la tentation est vouée d'avance à l'échec. À un moment donné, on a l'impression, spectateurs, que le divin est sacrifié pour l'humain, et que l'homme est placé au-dessus des dieux. Et l'on serait tenté de dire que le

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Ibid.*, I, 6, p. 137.

¹²⁷ *Ibid.*, II, 3, p. 181.

¹²⁸ *Ibid.*, II, 3, p. 182.

¹²⁹ *Ibid.*, I, 1, p. 115.

¹³⁰ *Ibid.*, III, 1, p. 176.

dieu supposé « parfait »¹³¹ cherche ainsi « les imperfections du monde »¹³² auprès d'un couple humain, comme si sa vérité était fausse ou incomplète. Discutable ou non, cette objection a le mérite d'attirer l'attention sur la question de savoir dans quelle mesure l'existence des dieux peut conditionner la vie de l'homme. L'intrusion de l'étranger a pour but de menacer le « bonheur »¹³³ « terrestre »¹³⁴ et purement « humain »¹³⁵. Le choix du couple fidèle Amphitryon-Alcmène n'est pas arbitraire. Il constitue l'objet de désir d'un dieu *étranger* et *imparfait*. « Le désir de séparer »¹³⁶ remplace, pour ainsi dire, celui d'« unir »¹³⁷.

Il convient ici de mettre en exergue la présence de l'étranger dans certaines pièces. Dans *Siegfried*, ce personnage représente la voix de la vérité. Son langage communique la voix de l'authenticité. L'amnésique a besoin d'un appel, d'une voix qui puisse le soutenir et l'aider à se retrouver, à se reconnaître bref, à unir sa double identité. Judith s'identifie également par l'appel d'un étranger, c'est-à-dire d'Holopherne. Isabelle se déclare par le biais d'un spectre mort/vivant. Alcmène par celui d'un faux dieu dont le langage est humain et mystificateur.

À travers une voix douce dénotant une imposture, et une autre proclamant une authenticité, nous saisissons une communication entre le dieu et l'homme. Le silence mène un dialogue entre les sujets parlants. Comment cette communion s'effectue-t-elle dans le jeu ? Et quelle forme incarne-t-elle ? Passons alors à un autre niveau d'analyse traitant de la dialectique du silence et de la parole en vue d'appuyer notre hypothèse et de déterminer le silence comme expression de la présence/absence de parole.

Que ce dieu étranger soit imparfait, c'est fort possible. Mais, il nous paraît paradoxal de parler d'un tel dieu. Désireux de communiquer avec autrui et de convaincre l'homme, Jupiter voudrait que sa parole soit parfaite. Ce qui suppose une grande maîtrise du langage humain et une pleine connaissance de l'homme. Or, Jupiter est loin du compte. En tant que dieu, il semble

¹³¹ *Ibid.*, III, 5, p. 186.

¹³² *Ibid.*, III, 1, p. 177.

¹³³ *Ibid.*, II, 5, p. 193.

¹³⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 116.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 135.

¹³⁷ *Ibid.*, I, 3, p. 130.

même incapable de séduire Alcmène. La parole « divine »¹³⁸ n'atteint pas la mortelle. Le silence devient le seul moyen de parvenir aux objectifs. La dialectique du silence et de la parole gère les rapports entre les dieux et les hommes. La parole soutient la fidélité alors que le silence devient le support de la trahison. Jupiter réussit à atteindre son but tout en trahissant et prenant l'aspect humain. « Il convient d'y remplacer d'urgence les notions divines par les humaines »¹³⁹. À cet égard, le consentement entre une mortelle et un dieu ne pourra s'effectuer qu'en faisant silence, qu'en étant absent du monde divin, qu'en ayant « un corps vivant d'homme »¹⁴⁰. Jupiter se tient alors à la forme du mari et remplit « l'office d'Amphitryon »¹⁴¹. Le dieu remplace l'époux amoureux et fidèle à sa femme. Un « dieu aussi peut se plaire à être aimé pour lui-même »¹⁴².

À l'appui de cette thèse, l'on se demande, certes, quelle communication pourrait s'établir entre l'humain et le non-humain, entre le silence et le bavardage, la trahison et la fidélité ? Les thèmes et les notions interfèrent et interagissent dans l'enjeu dramatique. À vrai dire, un tel dialogue probant souligne le bavardage et évoque la fidélité. Par le biais d'une femme fidèle à elle-même, nous observons cette idée clef dans la pièce. Le bavardage est le langage de fidélité voire de mortalité. Il est bien évident que le désir de Jupiter n'est pas satisfait. La morale et les principes peuvent constituer un obstacle pour établir une communication entre les supposés participants. Alcmène refuse toute intervention étrangère. Déjà, la tentation de l'amant a échoué. Car il s'agit de conquérir non seulement une épouse fidèle à son mari, mais à une humaine fidèle à elle-même :

Fidèle au mari, ou fidèle à soi-même, c'est là la question.¹⁴³

Maurice Martin du Gard avait également souligné l'idée :

Alcmène (...) qui veut et se croit si fidèle ! Mais plus fidèle à elle-même qu'au mari.¹⁴⁴

¹³⁸ *Ibid.*, II, 4, p. 156.

¹³⁹ *Ibid.*, I, 5, p. 135.

¹⁴⁰ *Ibid.*, I, 5, p. 134.

¹⁴¹ *Ibid.*, I, 5, p. 133.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Ibid.*, I, 1, p. 117

¹⁴⁴ Maurice Martin du Gard, *Carte rouge. Le théâtre et la vie (1929-1930)*, Paris, Ernest Flammarion, 1930, p. 134.

En effet, la notion de fidélité paraît être liée à celle d'humanité.

Jupiter : Tu n'as jamais désiré être déesse, ou presque déesse ?
Alcmène : Certes non. Pourquoi faire ? (...)
Jupiter : (...) Pour être immortelle ?
Alcmène : Immortelle ? À quoi bon ? À quoi cela sert-il ?
Jupiter : (...) Mais à ne pas mourir ! (...) Tu vivras éternellement, chère Alcmène.
Alcmène : (...) Devenir immortel, c'est trahir pour un humain.¹⁴⁵

Pour tisser la trame centrale de l'immortalité, Giraudoux fait appel à la femme humaine, fidèle, mortelle et donc bavarde. « La vraie nouveauté, c'est ici l'importance de la femme, du premier au dernier acte. »¹⁴⁶

Alcmène est bavarde. Elle le souligne clairement elle-même, dans son duo avec Jupiter :

Jupiter : Alcmène, la grande femme blonde, grasse à point, qui se tait dans l'amour ?
Alcmène : Oui, et qui bavarde dès l'aube (...)
Jupiter : Qu'elle se taise, et revienne dans mes bras !¹⁴⁷

Plus loin, dans la même scène et face aux propos de Jupiter, Alcmène, se montre plus bavarde encore :

Le bruit de mon cœur couvre sûrement pour des êtres suprêmes celui de mon bavardage.¹⁴⁸

Le bavardage est un acte de langage qui définit la vie, en l'occurrence la mortalité. Il est représenté par la femme dans *Amphitryon 38*. Il l'est aussi dans *Intermezzo*. ce mot d'Isabelle conforte ce que nous venons de percevoir :

Ce qu'est la vie (...) bavardage et cocuage.¹⁴⁹

¹⁴⁵ *Amphitryon 38*, II, 2, pp. 145-146.

¹⁴⁶ Maurice Martin du Gard, *Carte rouge. Le théâtre et la vie (1929-1930)*, op. cit., p. 134.

¹⁴⁷ *Amphitryon 38*, II, 2, p. 141.

¹⁴⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 145.

¹⁴⁹ *Intermezzo*, 1, 6, p. 300.

Être vivant, c'est être humain, mortel, et désirer, le cas échéant, être immortel. Le refus d'Alcmène d'être immortelle détermine son identité. Il se traduit non par le silence mais par le « bavardage »¹⁵⁰.

Dans l'œuvre de Giraudoux, toute femme se sert de son propre langage pour communiquer. Judith est silencieuse. Alcmène, Isabelle, Électre sont bavardes. Alcmène, contrairement à Judith, se sert excessivement du « bavardage » (acte I, scène 3, acte II, scène 2). Son langage, ne serait-ce qu'une réponse au silence falsifié et mensonger du dieu. La fidélité d'Alcmène à l'égard de l'humain consiste à « refuser les faveurs de Jupiter »¹⁵¹, à refuser toute transcendance divine et toute intrusion étrangère. De même, Judith refuse le divin. Elle choisit le non-divin, l'homme Holopherne. L'étranger vient s'installer parmi les hommes en tant que dieu ami dans *Amphitryon* 38 et ennemi dans *Judith*. Pour Alcmène qui a « choisi l'humain dont le savon était le meilleur »¹⁵², être humain, c'est être fidèle à sa nature, à la mortalité, c'est en quelque sorte se sacrifier pour l'humain.

Si l'homme savait pousser l'obstination à son point extrême, lui aussi serait déjà dieu.¹⁵³

Alcmène ne veut pas être déesse. « Ce conflit est donc non pas un conflit de fond »¹⁵⁴ mais « un conflit de forme » comme c'était le cas dans *Siegfried* où le héros était à la recherche de sa propre existence. En d'autres termes, le choix de l'amnésique relève d'une certaine attitude silencieuse face à la présence de deux femmes « fatales » Geneviève et Éva (*Siegfried*, III, 5). Alors que dans *Amphitryon* 38, pour réagir contre le silence de la trahison divine, Alcmène se défend par la parole, par les mots. Le refus s'avère être « le fruit d'('un) libre choix »¹⁵⁵ et le bavardage témoigne de l'« obstination »¹⁵⁶ de l'humaine. Ainsi, pour sauver l'amour immortel, la « femme

¹⁵⁰ *Amphitryon* 38, II, 2, p. 145.

¹⁵¹ *Ibid.*, II, 6, p. 165.

¹⁵² Jean Giraudoux, *Bella*, La Pléiade, chap. VIII, p. 968.

¹⁵³ *Amphitryon* 38, III, 1, p. 176.

¹⁵⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 184.

¹⁵⁵ *Ibid.*, II, 6, p. 166.

¹⁵⁶ *Ibid.*, III, 1, p. 176.

obstinée »¹⁵⁷ déjoue l'affaire Jupiter qui risque de compromettre le bonheur humain en proposant l'amitié :

Je vous offre mon amitié¹⁵⁸

déclare Alcmène à la scène 5 de l'acte III.

Il est clair que le choix d'Alcmène s'oppose au dessein et au désir divins. Ses propos relèvent de l'ordre de l'humain. L'idée semble conforter le choix de Judith. Cette dernière s'oppose aussi à la volonté de Dieu. Elle accomplit sa mission selon sa logique et sa « vérité » humaine. En effet, Alcmène et Judith se ressemblent sur certains points. Une belle image de deux héroïnes à travers lesquelles nous pouvons constater une détermination humaine chez le héros giralducien. La fille « la plus belle et la plus pure »¹⁵⁹ se sacrifie pour sauver le peuple juif, et par conséquent, son amour. La femme la plus « fidèle »¹⁶⁰ se sacrifie pour sauver le couple humain, et d'emblée son amour. Ces deux figures féminines giralduciennes refusent d'être choisies et cherchent à choisir. Elles décident de confronter le divin, chacune par son propre langage. Alcmène se montre bavarde. Judith oscille entre deux pôles : le silence et le bavardage.

*

*

*

Pour parvenir à ses fins, Jupiter apparaît silencieux. Pour profiter d'une nuit conjugale avec Alcmène, il se métamorphose et devient l'homme-Jupiter. Comme dans *Siegfried*, la pièce est marquée par une « vision »¹⁶¹ double. Le silence devient un indice, non seulement d'une « absence »¹⁶² mais également d'une « présence »¹⁶³.

¹⁵⁷ *Ibid.*, III, 5, p. 193.

¹⁵⁸ *Ibid.*, III, 5, p. 186.

¹⁵⁹ *Judith*, I, 1, p. 201.

¹⁶⁰ *Amphitryon* 38, III, 5, p. 186.

¹⁶¹ *Ibid.*, III, 3, p. 180.

¹⁶² *Ibid.*, II, 3, p. 150.

¹⁶³ *Id.*

Sur ce point, nous aurons à aborder la question d'un vrai/faux Amphytrion face à une vraie/fausse Alcmène. L'enjeu consiste en une dualité remarquable qui aboutit à une certaine corrélation dramaturgique du silence / absence / présence.

- Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer ? Il faut être au moins deux pour le dire.
- Je le sais. Il faut que nous soyons deux.
- Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?
- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.¹⁶⁴

Cet exemple nous paraît caractéristique parce qu'il permet d'illustrer le langage du personnage et de son double :

Il faut être au moins deux pour le dire. (...) Il faut que nous soyons deux.¹⁶⁵

Deux personnages, deux langages, deux manifestations. Nous aurions tort de voir ici un simple jeu. La perception dramaturgique de la communication prend une valeur particulière ici. Le silence devient l'expression d'un personnage qui se dédouble dans une cohérence remarquable entre les différents éléments de l'ensemble. D'où les prémices d'un vrai/faux personnage, d'une vision binaire.

À l'appui de cette appréciation, nous concevons l'existence d'un Autre, d'un personnage « double »¹⁶⁶, « absent »¹⁶⁷ et « invisible »¹⁶⁸ dans *Amphytrion* 38. Or, dans *Siegfried*, le double est bien présent et visible. Ces caractéristiques du personnage ne s'opposent pas mais se déterminent. Alcmène, Jupiter, Amphytrion se dédoublent. Jupiter sera le faux Amphytrion, Lédè la fausse Alcmène. L'enjeu consiste à substituer le faux au vrai de façon à ce que le visage du

¹⁶⁴ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, Collection « Idées », 1981, p. 201.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Amphytrion* 38, III, 5, p. 188.

¹⁶⁷ *Ibid.*, II, 6, p. 168.

¹⁶⁸ *Ibid.*, II, 6, p. 169.

faux ait l'aspect du vrai¹⁶⁹. Ainsi, les faux protagonistes communiquent dans le silence de la trahison.

Léda : Êtes-vous convaincue, maintenant ? Voilà Jupiter ! Voilà le faux
Amphitryon.

Alcmène : Eh bien ! il trouvera ici la fausse Alcmène.¹⁷⁰

La conception d'un double langage se présente comme une authenticité incontournable. Entre le vrai et le faux personnage, le spectateur s'expose d'un côté au problème de l'identification brechtienne et de l'autre à la question du thème pirandellien du double et du reflet. Identité et identification, deux thèmes autour desquels se pose une interrogation constante qui parfois fait polémique : comment s'identifier, identifier l'autre et s'identifier à l'autre.

Par ailleurs, le jeu de rôles, de représentations du vrai, de langage,... peut mener à la conception pirandellienne du « théâtre dans le théâtre ». Il crée le processus de l'anti-identification. « Kleist (...) accuse le dualisme entre (...) l'humain et le divin, non seulement dans la conscience de l'héroïne, mais dans la structure même de la pièce »¹⁷¹. Le discernement paraît difficile entre ce qui est *vu* et *dit* et ce qui ne l'est pas. Alcmène, la femme la plus fidèle trompe Amphitryon avec Jupiter qu'elle croit être son mari. Les protagonistes échangent leurs rôles dans le jeu. Les faits s'entremêlent. L'absence du mari est remplacée par la présence du faux. D'emblée, le bavardage de Jupiter se substitue au silence d'Amphitryon. Et l'on entend la parole de Jupiter-homme « retentit pendant le silence »¹⁷²-trahison du dieu.

La pièce s'ouvre, en effet, sur une double vision tantôt divine tantôt humaine. Cette structure concerne également les entités expressives de l'espace et du temps entre les dieux et les hommes.

¹⁶⁹ Nous faisons allusion au masque qui permet de dissimuler le Moi mais de révéler l'Autre qui peut être le double. Ce procédé dramaturgique fait preuve d'une métamorphose potentielle en terme de structure, d'aspect, de voix aussi bien sur le paradigme du texte que sur celui de la scène.

¹⁷⁰ *Amphitryon* 38, II, 6, p. 169.

¹⁷¹ Jacques Voisine, *Trois Amphitryons (Kleist, Henzen, Giraudoux)... et un Jupiter (Otokar Fischer)*, Paris, Lettres modernes, 1993, p. 42.

¹⁷² *Amphitryon* 38., III, 2, didascalie, p. 179.

Un vrai/faux personnage se sert du silence et/ou du bavardage. Il existe, certes, dans un espace et dans un temps potentiellement doubles.

Ici-bas nous avons, pour nous rendre invisibles, (...) cette grande entreprise démocratique, la seule réussie, d'ailleurs- qui s'appelle la nuit.¹⁷³

Amphitryon 38 procède d'une double articulation spatio-temporelle. Hommes et dieux semblent avoir interchangé leurs fonctions, et d'emblée leurs espaces et leur temps. En d'autres termes, les dieux qui sont des regardants silencieux, deviennent des spectateurs actifs participants à l'action. L'espace divin dépeint le jeu théâtral dans un silence mensonger qui communique l'espace des humains. *Amphitryon 38* s'organise dans deux univers distincts. C'est une dépendance mutuelle. La terre est prêtée aux dieux, le ciel aux hommes. Jupiter devient l'époux amoureux. Alcène serait une déesse. Les espaces se confondent et interfèrent comme s'il s'agissait d'une communion entre le dieu et l'homme. Le fonctionnement de l'espace est essentiellement lié à celui du temps. Il s'organise selon un rythme binaire dans l'architecture théâtrale.

Jupiter : Notre nuit commence, fertile pour tout le monde.

Alcène : Notre jour finit, ce jour que je me prenais à aimer.¹⁷⁴

Le temps est un élément déterminant de l'œuvre théâtrale (dans le texte et la représentation). Il est significatif dans la pièce. Il permet de saisir le moment de ce qui ne se voit pas, mais de ce qui se dit seulement. La nuit est favorable pour les dieux et les spectres, voire pour les extra-humains, le jour pour les hommes et les humains. Nous faisons allusion aux rendez-vous d'Isabelle avec le spectre qui se déroulent également la nuit dans *Intermezzo*.

Dire la nuit, c'est dire le mystère et le secret, l'impénétrable et le discret.

Le beau mystère ! Un silence plein de possibles.¹⁷⁵

C'est dans cette profondeur silencieuse où s'achève et s'accomplit l'élocution, en l'occurrence la

¹⁷³ *Ibid.*, I, 1, p. 119.

¹⁷⁴ *Ibid.*, III, 6, p. 193.

¹⁷⁵ Robert Kemp, *Au jour le jour*, Paris, Albin Michel, 1958, p.143.

résolution divine. La nuit à la fois sacrée et impure est protégée par les dieux. Elle maintient, dès lors, le secret de l'immortalité.

Alcmène : (...) Vous d'ailleurs, Mercure, avez un si beau nom. On dit aussi que vous êtes le dieu de l'éloquence ... J'ai vu cela tout de suite, dès votre apparition.

Mercure : À mon silence ? Votre visage aussi est une belle parole ...¹⁷⁶

Que peut-on entendre de ces répliques ? Ce silence, comment peut-il être compris ou interprété?

Alcmène est bavarde, avons-nous dit. En elle, tout est langage, tout est humain ; même son visage devient une belle parole de fidélité qui communique avec le silence du dieu. Le silence de Mercure/la parole d'Alcmène, l'apparition du dieu/le beau visage de l'humaine, sont les constituants de l'enjeu dans *Amphitryon* 38. Un dialogue significatif s'établit entre deux locutaires similaires appartenant chacun à un espace. Le silence apparaît comme un indice d'une présence.

Alcmène identifie Mercure par son silence c'est-à-dire par sa présence et non par son absence. En termes plus clairs et plus précis, l'apparition des dieux anthropomorphiques est marquée par un certain phénomène silencieux. Leur présence relève d'un « langage bien précieux »¹⁷⁷. Ces « dieux ainsi appelés répondent quelquefois par leur présence même »¹⁷⁸. Et c'est cette présence qui favorise un autre aspect de la manifestation du silence dans l'œuvre de Giraudoux et nous mène à explorer une dernière piste. Partons de cette citation. Jupiter dit à propos d'Alcmène :

Elle est la seule femme (...) dont l'absence égale exactement la présence.¹⁷⁹

Qu'elle soit absente ou présente, le langage d'Alcmène prédomine dans la pièce. Si nous maintenons notre analyse selon le schéma silence-absence-présence, nous parviendrons à discerner un nouveau champ linguistique dans la communication théâtrale. Le silence est

¹⁷⁶ *Amphitryon* 38., II, 5, p. 157.

¹⁷⁷ *Ibid.*, III, 5, p. 186.

¹⁷⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 143.

¹⁷⁹ *Ibid.*, II, 3, p. 150.

également l'absence, non seulement de paroles, mais de personnages. Être absent signifie être présent sous une autre forme et dans un autre espace-temps. Et l'on s'aperçoit que le dieu absent est silencieux. Jupiter-homme remplace Jupiter-dieu. Ceci nous permet de déduire une telle conception : l'absence dans la divinité implique une présence dans l'univers humain. Amphitryon fait silence par son absence sur scène. Néanmoins, sa parole est projetée à travers son double - oserions- nous dire- comme si le silence devenait la « voix céleste »¹⁸⁰ de l'homme. Ce rapport se pose sous forme d'une dialectique¹⁸¹ entre le silence /la présence/ l'absence. Il enrichit la série de quiproquos entre Jupiter-Amphitryon, Lédè-Alcmène et par suite le mouvement dramatique de la pièce.

Jupiter : Que tu as un amant. Et il est là.
Alcmène : J'ai un époux, et il est absent.¹⁸²

Par la présence de l'amant et l'absence de l'époux, nous mettons en lumière un silence qui marque l'absence du vrai et la présence du faux. Et l'on sous-entend interlocuteurs, la voix de l'homme et l'écho du dieu.

Examinons le dialogue entre les deux protagonistes : Alcmène et l'écho. Sur cette belle image de l'écho qui parle sans cesse, nous clôturons le chapitre.

Alcmène : (...) Qu'ai-je à redouter des dieux et des hommes, moi qui suis loyale et sûre, rien, n'est-ce pas, rien, rien ?
L'écho : Tout ! Tout !
Alcmène : Tu dis ?
L'écho : Rien ! Rien !¹⁸³

Un bel exemple est celui de la scène 2 de l'acte II. Le dialogue évolue selon un certain jeu du silence/parole. L'émergence du personnage de l'écho donne à la scène un aspect dialogique. La voix récurrente est constitutive du dialogue. Le personnage de l'écho semble être une sorte de

¹⁸⁰ *Ibid.*, III, 1, p. 175.

¹⁸¹ Nous entendons par dialectique l'art de raisonner et de persuader dans un débat en suivant une méthode de la pensée qui procède par oppositions et dépassement de ces oppositions.

¹⁸² *Amphitryon* 38., I, 6, p. 136.

¹⁸³ *Ibid.*, II, 7, p. 173.

miroir. Il est là pour dire quelque chose, pour communiquer une telle vérité. C'est une voix inconnue qu'on n'arrive pas véritablement à reconnaître, voire à identifier. Serait-elle divine ou humaine ? Est-ce celle d'Alcmène ou du dieu ? La réponse reste mystérieuse. Comme l'avait bien remarqué Pierre Brisson, nous pouvons dire qu'Alcmène « c'est une Alcmène-Giraudoux, un reflet, l'ombre d'une image. Elle n'existe par les mots qu'elle prononce »¹⁸⁴, « l'écho de sa voix est plus distinct et plus réel que sa voix elle-même »¹⁸⁵. Le silence deviendra cette parole ininterrompue qui se fait écouter :

« Écouter (son) silence, c'est neuf »¹⁸⁶

L'écho semble être et la voix du silence et le « miroir »¹⁸⁷ de la parole. Il s'impose, dans la pièce en tant que personnage dont la voix « si sonore (...) y résonne »¹⁸⁸ sans cesse. Dès lors, il convient de dire ici que l'absence visible du personnage de l'écho relève d'une certaine présence invisible et bavarde. Toujours est-il qu'Alcmène « parle sans cesse à cet écho »¹⁸⁹.

Et voici l'écho qui révèle tout haut ce qui est murmuré. Impossible de le faire taire.

¹⁸⁴ Pierre Brisson, *Au hasard des soirées*, Paris, Gallimard, 1935, p. 275.

¹⁸⁵ Jean Giraudoux, *Visitations*, Paris, Grasset, 1952, p. 120.

¹⁸⁶ *Amphitryon* 38, III, 1, p. 174.

¹⁸⁷ *Ibid.*, II, 3, p. 153.

¹⁸⁸ *Ibid.*, III, 3, p. 180.

¹⁸⁹ *Ibid.*, II, 3, p. 153.

Chapitre II

Du vrai et du faux

La croyance en Dieu est l'éternel début d'un amour, c'est-à-dire, un silence.¹⁹⁰

Une nouvelle étape s'annonce : elle propose une nouvelle valeur du langage dans la dramaturgie du silence. Cette phase met en avant l'inconnu et le mystère dans la période de *Judith* et *Intermezzo*. Le sens de l'inconnu passe, toutefois, d'une pièce à l'autre sous des aspects différents. Il réalise, dès lors, sa structure dramatique dans l'ambiance méta-divine de *Judith* et dans l'univers méta-humain d'*Intermezzo*. Des termes qui paraissent vraisemblablement incompréhensibles voire confus, mais qui seront élaborés progressivement au cours de l'avancement de notre étude dans ce chapitre.

Dans *Judith*, le silence, sera-t-il le langage d'un sourd-muet inefficace et incompréhensible ? Déterminera-t-il une impuissance, ou au contraire une richesse d'expression ? Définira-t-il un langage d'amour dans *Judith* et/ou de mort dans *Intermezzo* qui mène au sens du tragique ? Nous étudierons une nouvelle manifestation du silence, et nous aurons d'autres pistes à explorer dans ce chapitre.

Le silence évoque une voix sourde, muette, toutefois puissante et éloquente qui détermine une absence. Il est un langage où se confondent expression d'amour (*Judith*) et de mort (*Intermezzo*), d'où le prélude au sens du tragique.

L'expression du silence traduit, dans *Judith*, l'absence d'un protagoniste dont le langage est incompréhensible. Ce personnage donne au jeu son aspect dramatique. Il détermine la vérité silencieuse d'un autre protagoniste visible qui deviendra lui-même le support du jeu. Cet univers théâtral de *Judith* est le prélude au tragique qui sera développé au troisième chapitre, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, et dans *Électre*.

¹⁹⁰ Jean Giraudoux, « Dieu et littérature », *Littérature*, op. cit., p. 155.

L'analyse s'ouvre sur l'identification d'une voix inconnue qui serait potentiellement celle de Dieu absent. Un appel supposé divin choisit la femme la plus belle et la plus pure pour accomplir une mission ou éventuellement tenter une aventure. Par le biais d'une présence/absence de Dieu, nous explorerons, dans *Judith*, une piste de communication entre le divin et l'humain où le silence s'avèrera un langage impuissant, inopérant et impénétrable. C'est le silence d'un sourd-muet (le divin) et d'une sourde-muette (Daria) qui entrent ainsi en jeu. Cependant, un monologue expressif aboutira à un dialogue surprenant et révélateur entre une sourde-muette et une bavarde. En outre, le silence du double s'impose à nouveau avec force dans l'enjeu dramatique de *Judith*. Une fausse/vraie Judith communique avec un faux/vrai Holopherne. Dans une autre perspective, le silence est vu sous un aspect temporel dans la pièce. Il inscrit *le tempo*, il marquera l'arrêt du temps. Un intérêt particulier sera prêté à l'architecture dramaturgique de la pièce, et notamment à la voix du silence retentissant dans la scène de la proclamation de la sainte. Concluant l'analyse du silence dans *Judith* et préluant à une autre dans *Intermezzo*, la scène de réanimation met en valeur une voix silencieuse qui crie plus fort que les voix et la musique de la foule.

La pièce s'ouvre sur une interrogation :

Avant que le rideau se lève ¹⁹¹

Le spectateur entend

une voix d'homme (...) qui crie : « Judith ! Judith ! » ¹⁹²

Il s'interroge alors sur l'origine de cette voix qui brise le silence, sur l'identité de ce personnage qui crie avant même le lever du rideau. D'emblée, le problème de l'identification se pose avec force. Est-ce un fantôme ou un prophète ? Est-ce la voix d'un imposteur ou le silence de Jéhovah ? Est-ce un vrai appel ou un faux silence ? La réponse semble indéterminable. Nous nous efforcerons de définir, en l'occurrence d'identifier cette voix qui donne au texte sa valeur

¹⁹¹ *Judith*, I, 1, didascalie, p. 199.

¹⁹² *Id.*

théâtrale et au jeu sa valeur tragique. En effet, l'appel s'affirme comme une voix sans identité, une âme sans corps, et le personnage mystérieux s'avère être présent au niveau textuel, et absent au niveau scénique. Reste à éclaircir le mystère. S'agit-il de Dieu ? Néanmoins, « Dieu (ne) parle (pas) aux hommes, pour les voir écouter sa voix, comme le chien la voix de son maître »¹⁹³. Qui donc appelle Judith ? Et à quoi l'appelle-t-on ?

Sans doute, Judith est appelée à être l'héroïne ; il s'agit bien d'une invitation à tenter « l'aventure »¹⁹⁴. Ce cri « qu'on entend (...) depuis hier »¹⁹⁵ est un « choix »¹⁹⁶, autrement dit, Judith est prédestinée à sauver le peuple juif. Le silence « crie Judith plus fort que (...) le vacarme »¹⁹⁷ des juifs. Et l'on voit bien que l'emploi du pronom personnel neutre « on » est très significatif : « On »¹⁹⁸ choisit la plus belle et la plus pure pour une telle mission. Néanmoins, Judith, résistant à ce choix et à cette voix méconnue, finit par accepter sa propre mission et se sacrifie en fin de compte pour une *aventure* humaine, et non pour une *mission* divine. Dans cette scène d'exorde, le silence semble être un langage conventionnel. Judith accepte cette convention. Son silence souligne à la fois le refus et le consentement. Le spectateur est tout à fait fondé à l'interpréter comme l'expression non seulement d'un refus mais aussi d'une résignation et d'une soumission à l'inévitable. On ne saurait, en effet, se prononcer ouvertement à propos de cette idée, la nature féminine étant plus ou moins contradictoire (soumission/révolte). C'est justement dans la mesure où la femme devient accepte=consent à « l'obstination »¹⁹⁹, « à la contrainte et à la force »²⁰⁰ qu'elle se montre puissante et invincible. En revanche, sa force illusoire, sa façon de s'imposer dissimule une faiblesse et une impuissance à se défendre.

La voix inconnue brise le silence et appelle donc la femme la plus belle et la plus pure à sauver le peuple juif. La réplique à son interlocuteur, en l'occurrence Jéhovah se dissimule

¹⁹³ *Ibid.*, III, 7, p. 270

¹⁹⁴ *Ibid.*, II, 4, p. 243.

¹⁹⁵ *Ibid.*, I, 1, p. 199.

¹⁹⁶ *Ibid.*, I, 4, p. 207.

¹⁹⁷ *Ibid.*, I, 1, p. 202.

¹⁹⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 237.

¹⁹⁹ *Ibid.*, II, 8, p. 253.

²⁰⁰ *Ibid.*, II, 7, p. 250.

derrière un silence de dénégation, voire un refus de la mission supposée divine.

Délibérément, Judith s'attache à la mission qu'elle refuse. Elle désire « tenter »²⁰¹ l'imprévu. Cependant, si elle refuse d'obéir à la prophétie et si elle résiste « à la voix de Dieu »²⁰², ce ne serait qu'une manière d'obéir à l'humain et à la voix de l'homme. Car la mission n'est plus un devoir, mais un choix silencieux qui se perpétuera jusqu'au dénouement. Dès lors, *l'élue de Dieu* se décide à tenter une aventure contestable, dont la logique, mise en doute, fera l'objet d'une critique hostile « contre Dieu, invisible et présent ». Elle « ne veut pas être un instrument sans liberté, sans volonté »²⁰³ comme l'avait bien remarqué Robert Kemp.

Insoumise à « l'ordre établi » des choses, Judith choisit d'aller « en jeune fille ignorante devant un homme grossier, (...) pour répondre à une question, à une série de questions (...) dont (son) seul langage a la clef »²⁰⁴. Cependant, l'aventure demeure silencieuse jusqu'au dernier moment. Le spectateur « n'a rien compris à ce silence »²⁰⁵, à cette aventure amoureuse, à cette mission divine. Cela s'entend, Judith s'exprime par son propre langage, par une tentation humaine qui va à l'encontre d'une volonté prophétique, pour parler de Dieu et à Dieu. Son propre langage n'est qu'une arme : ne serait-il pas étonnant, voire curieux qu'avant l'acte, l'élue de Jéhovah se défende par la parole et qu'après l'acte, elle s'exprime par le silence ? En effet, Judith se prononce en faveur de l'Homme et ainsi s'affirme soi-même :

Être vraiment soi-même, ne pas admettre d'ordres extérieurs, et par là s'opposer à Dieu ou aux dieux, assurent la qualité héroïque d'une Judith comme d'une Alcmène ou d'une Électre. (...) (Le) héros giralducien (...) se caractérise aussi par le fait qu'il n'évite jamais les conflits et accepte courageusement de prendre parti.²⁰⁶

C'est une Juive orgueilleuse de Béthulie et de Paris, de nos jours et de tous les temps, moins mystique que celle de l'Ancien Testament. C'est une Judith éprise de gloire terrestre qui s'affirmera, certes, en faisant elle-même son propre choix et en refusant celui imposé par un être absent et silencieux.

²⁰¹ *Ibid.*, I, 6, p. 218.

²⁰² *Ibid.*, I, 4, p. 207.

²⁰³ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, Paris, La Renaissance du livre, Editions Marcel Daubin, 1947, p. 208.

²⁰⁴ *Judith*, I, 8, pp. 224-225.

²⁰⁵ *Ibid.*, III, 7, p. 270.

²⁰⁶ Etienne Calais, *Petit bréviaire giralducien*, Paris, Ellipses, 1997, p. 23.

Ce préambule insiste, d'une part, sur la voix mystérieuse qui se prononce ouvertement pour élire Judith, et d'autre part, sur le refus et l'insoumission de la femme élue. Il met en scène la présence d'une voix redoutable et l'absence curieuse d'un personnage, auteur de la voix inconnue qui choisit la plus belle et la plus pure. Il nous amènera, dès lors, à élaborer le rapport étroit existant entre les divers procédés du langage scénique, à poser la question du silence et de l'absence, une des préoccupations centrales de notre analyse.

La relation éminente entre ces formes correspond, dans *Judith*, à une existence ambiguë du divin qui est à la base de l'enjeu dramatique. Dieu domine, ordonne, et s'impose par son langage silencieux. Cependant, la réflexion que l'on peut avoir sur la présence du divin nous mène à une série de points d'interrogation : Dieu existe-t-il pour Giraudoux ? Et pourquoi est-il silencieux et ne parle-t-il à ses créatures ? Comment se manifeste-t-il ?

Giraudoux répond à sa manière à ces questions. Il s'explique clairement sur le concept dans *Combat avec l'ange* :

Pour exister, il n'existe sûrement pas. (...) L'existence est une terrible déchéance.

(...) Appliquer à Dieu cette notion d'existence est un acte aussi impie et faux que de s'imaginer Dieu à notre image. (...) Les dieux que se sont créés les hommes répondent à toutes les exigences humaines.²⁰⁷

Comme si le divin n'était perceptible qu'à travers son action dans le monde humain. Une mise au point sur l'incroyance de Giraudoux ici s'impose. Il existe, en effet, chez lui, une dimension métaphysique mais bien évidemment « pas question de Dieu dans (ses) récits »²⁰⁸. Nous n'avons pas l'intention de faire une analyse descriptive ni critique de l'incroyance de l'auteur, notre objectif étant de mettre en exergue la question d'une voix divine (Dieu et/ou dieux) dominante dans *Judith* et dans bien d'autres pièces. Contrairement à l'athée, Giraudoux s'attaque sournoisement aux vérités chrétiennes. Le titre de son dernier roman *Choix des élues*, l'atteste ; il fait suite à *Combat avec l'ange*. Ce théâtre s'inspire de récits bibliques : *Judith*, *Sodome et Gomorrhe*, *Cantique des Cantiques*, et mythologiques : *Amphitryon* 38. C'est la notion d'élection divine qui est dévaluée. Alcmène serait une Marie qui dit « non », Judith un sauveur qui

²⁰⁷ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 62.

²⁰⁸ Jean Giraudoux, *Littérature*, op.cit., p. 138.

dévalorise le choix divin.

À vrai dire, les associations d'images et de sentiments de liberté humaine décrivent un monde souverain indépendamment d'une transcendance. Au moment où la transcendance divine est ironisée, Giraudoux revient sur *Suzanne et le Pacifique* dans un petit texte intitulé *Dieu et la Littérature*. Texte paradoxal, où Dieu n'est pas nié mais évoqué au second degré. Le retour en 1932 sur le roman de 1921 montre l'aspiration à s'exprimer quant à la place de Dieu dans la littérature, autant dire l'acharnement à détruire une œuvre passée avec tout ce qui la relie au concept de la transcendance.

Ainsi donc, il ne s'agit pas d'un refus de Dieu, mais d'une définition de Dieu blasphématoire qui provoque le rire et la dérision. Il apparaît clairement que Dieu est ridiculisé dans les dernières œuvres girauduciennes. Jérôme raille, dans *Choix des élues*, ce messie qui, pour se faire homme, a pris « des ongles de pied, des narines »²⁰⁹. Le vocabulaire chrétien dénaturé est le révélateur du drame intérieur que l'ironie met en évidence²¹⁰. Une parenthèse a été fermée.

Le rôle de la Bible et la place du divin semblent être prépondérants dans *Judith*. Cependant, lointain et silencieux sera le divin :

Ce grand silence, cette grande absence, ne t'atteint pas ?²¹¹

Le silence est assimilé, dans *Judith*, à l'absence étouffante et peu rassurante du divin²¹² dont le langage est incompréhensible. À cet égard, le silence s'insère entre deux langages : le non-dit et le non-vu, entre un procédé verbal et un autre dramaturgique. Autant dire que sur le plan verbal, le silence s'impose comme une voix, et sur le plan dramatique, il s'extériorise sous forme d'absence. Serait-il un langage qui dénonce un mutisme délibéré liée à une surdité requise ?

Judith accuse Dieu d'être silencieux, absent et infidèle à l'égard de sa créature, bref, d'être en fin de compte un faux Dieu. Elle déclare dans la scène 7 de l'acte II :

²⁰⁹ Jean Giraudoux, *Choix des élues*, *Œuvres romanesques complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade » , tome II, p. 594.

²¹⁰ Giraudoux cache sous de belles formules son désespoir et utilise l'ironie comme langage nouveau pour exprimer avec élégance sa douloureuse révolte.

²¹¹ *Judith*, I, 4, p. 208.

²¹² Cette idée trouvera sa place également dans le chapitre III où le silence sera assimilé aussi à l'absence du divin (des dieux) dans *Électre*.

Dieu m'a abandonnée, je ne sais pourquoi, mais il m'a abandonnée ... il aime chez ses créatures, l'idée du sacrifice, il les y pousse, mais les détails lui en répugnent.²¹³

L'image de Judith abandonnée ouvre des horizons à des images métaphysiques qui hantent la vision du divin, à savoir l'image du Christ abandonné avant sa mort par un Dieu également silencieux. Et l'on constate que les dieux parlent mal aux mortels dans *Amphitryon* 38, que Dieu communique également mal avec les humains dans *Judith* et dans *Sodome et Gomorrhe*. Il est question d'une impossible, ou stérile, intercommunicabilité entre Dieu et l'homme. Jéhovah « ne discute et ne divulgue pas »²¹⁴. Judith doit l'affronter. Or, du moment où elle refuse l'absence et le silence de Dieu, elle accepte alors la présence et la parole de l'anti-Dieu comme si le conflit était entre le Dieu et l'anti-Dieu et comme si Holopherne remplaçait le Dieu des Juifs. N'y a-t-il pas là un phénomène curieux ?

Le silence du divin dont la signification ne peut être saisie déconcerte. Il n'atteint pas l'humain car c'est un langage perçu comme inefficace, incompréhensible, incapable de communiquer, bref muet. En revanche, Holopherne communique avec Judith. Sa parole s'avère probante et rassurante. Le langage de l'humain est celui de l'amour alors que le silence du divin semble être celui de l'animosité et de la négligence. Dieu s'abstient volontairement de parler, de s'expliquer, d'exprimer sa pensée à ses créatures. C'est ainsi qu'il se manifeste et qu'il se prononce. Dès lors, la communication s'effectue auprès d'un vrai Dieu. Judith décide de ne plus vivre que pour l'amour, de ne plus écouter que la voix d'Holopherne. Car Jéhovah devient « un nom un peu sourd »²¹⁵ comme elle le dénonce à la scène 2 de l'acte II :

Quel silence ! Qu'un roi qui attend l'orgie, qu'une fille qui se perd, qu'un peuple qui va mourir, une armée qui se prépare à donner la mort, puissent produire ce silence, cela peut faire croire aussi à un Dieu sourd et muet ...²¹⁶

²¹³ *Judith*, II, 7, p. 252.

²¹⁴ Jean Giraudoux, *Littérature, op. cit.*, p. 134.

²¹⁵ *Judith*, II, 7, p. 251.

²¹⁶ *Ibid.*, II, 2, p. 254.

Jéhovah est sourd-muet, néanmoins son « mutisme »²¹⁷ est un silence pesant et étouffant car

Dieu (ne) parle (pas) aux hommes,²¹⁸

sa surdité est une « absence »²¹⁹ omniprésente et incompréhensible :

il n'y a pas de Dieu ici (...) Dans ces trente pieds carrés. »²²⁰

Le mutisme et la surdité définissent le silence du divin.

Alors, la question se pose : comment pourrait être ce Dieu absent ? Quelle définition et quel statut pourrait-on lui attribuer ?

Dans *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, René Marill-Albérès souligne que « Giraudoux définit Jéhovah (...) comme un dieu qui intervient dans le déroulement de l'histoire humaine et met sa Providence en conflit avec les intentions des hommes »²²¹. Désormais, Judith « ne compte ni lui parler, ni (le) comprendre »²²². Elle démystifie un Jéhovah absent et sourd à l'appel de son sacrifice, incapable de dire un mot. En vain, l'homme attend de lui « l'écho d'un mot ! »²²³. Notons ici que la divinité s'avère essentiellement silencieuse dans les œuvres de Giraudoux, et que ce « silence (semble être une) condition (du) lien entre Dieu et l'homme »²²⁴. On le verra à nouveau dans *Sodome et Gomorrhe*. À cet égard, le langage de Dieu est inexplicable. Son absence est injustifiable. Son silence est incompréhensible :

Judith n'a rien compris à ce silence !²²⁵

²¹⁷ *Ibid.*, II, 8, p. 253.

²¹⁸ *Ibid.*, III, 7, p. 270.

²¹⁹ *Cantique des cantiques*, sc. IV, p. 736.

²²⁰ *Judith*, II, 4, p. 244.

²²¹ René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, *op.cit.*, p. 334.

²²² *Judith*, II, 7, p. 252.

²²³ *Ibid.*, I, 4, p. 207.

²²⁴ Fabienne Vidal, « L'animal, messenger muet du divin », *Cahier Jean Giraudoux* 29, 2001, p. 141.

²²⁵ *Judith*, II, 7, p. 270.

Le spectateur peut faire une association d'ordre dramaturgique. La voix qui se fait entendre au lever du rideau, l'appel au secours, l'intervention du garde ivre-mort sont des manifestations verbales d'un et/ou de personnages *a priori* sans identité. Or, Jéhovah, dont le silence est incapable d'atteindre Judith, est censé disposer, toutefois, d'une identité dramatique. Serait-il possible d'assimiler alors l'identité sans voix à la voix sans identité qu'on entend dans *Judith*, et d'obtenir ainsi le statut dramatique de Jéhovah ? Ceci reste à déterminer.

Cependant, face au mutisme et à la surdité de Jéhovah, Holopherne s'impose par une identité sûre : un langage rassurant et courageux, une parole transparente et puissante, un dit explicite et intelligible. Judith choisit son Dieu à elle, « un (vrai) Dieu »²²⁶ jouissant d'une identité sûre et d'une voix humaine accessible. Car par « le faux baiser »²²⁷ de Jéhovah et par son silence incompréhensible, il ne lui reste que « la volonté de se perdre »²²⁸ :

Dieu veut me perdre ! Je me perdrai ! ²²⁹

Mais, est-ce une perte ou une trouvaille ? Judith qui est à la recherche de sa propre « nature »²³⁰, se retrouve avec l'« étranger »²³¹, Holopherne, qui lui offre une vie indépendante et libre :

Judith : Qui êtes-vous ?

Holopherne : (...) un homme enfin de ce monde, du monde. Le premier, si tu veux ...

Je suis l'ami (...) de l'esprit et du silence. Je suis le pire ennemi de Dieu.²³²

Elle se déclare dans cet univers libre et amoureux de l'Homme. Sa recherche s'effectue non auprès d'un « Dieu faible (...) auquel l'amour des hommes est nécessaire pour sa divinité »²³³, mais auprès d'un Homme fort, loquace et puissant qui serait son Dieu. Le bavardage rassurant d'Holopherne se substitue au silence redoutable et effroyable de Dieu. Il détermine une présence

²²⁶ *Ibid.*, III, 6, p. 266.

²²⁷ *Ibid.*, II, 6, p. 248.

²²⁸ *Id.*

²²⁹ *Id.*

²³⁰ *Ibid.*, II, 7, p. 250.

²³¹ *Ibid.*, III, 1, p. 256.

²³² *Ibid.*, II, 4, p. 245.

²³³ *Ibid.*, II, 4, pp. 243-246

humaine qui fera penser, tout de même, à un personnage silencieux, en l'occurrence sourd-muet.

Hormis Jéhovah, l'univers dramatique de *Judith* est également investi par un autre personnage sourd-muet : Daria dont le dit s'affirme comme un non-dit, comme un implicite, et dont le silence n'est qu'un signe du bavardage. Le silence s'avèrera significatif et communicatif. Il nous paraît pertinent de le considérer ici -contrairement à celui de Dieu sourd-muet- en tant qu'une manifestation puissante du mot, qui consiste à tout dire en se taisant. Observons le dialogue vigoureux entre Judith et Daria qui prend les caractéristiques d'un monologue.

Face à une sourde-muette, Judith s'avère bavarde ; elle confie son secret et reçoit une confiance. Judith est un de ces personnages qui dissimulent leurs sentiments sous leurs bavardages. Elle s'exprime par une « pensée verbalisée » , par « une sorte de transposition artificielle » à elle-même et aux autres, par « une parole »²³⁴, et donc, par un monologue, selon les termes de Pierre Larthomas.

Le bavardage est signe d'un silence qui s'extériorise ici dans un monologue. En termes plus explicites, la pensée s'extériorise, se déchaîne et fait irruption sur scène sous la forme d'un faux monologue. Car il s'agit bien d'un dialogue entre deux femmes, l'une bavarde, l'autre sourde-muette. Et l'on peut s'apercevoir qu'au sein de cet échange, les réponses aux questions de Judith sont bien marquées par des points de suspension traduisant en quelque sorte les interventions de Daria. Ainsi, les secrets de Judith sont révélés non pas à une sourde-muette, mais à une femme bavarde qui parle en se taisant. L'alternance de la réplique longue de Judith avec la réplique courte de Daria met l'accent sur l'aspect d'un monologue intérieur extériorisé par cette longue réplique, qui dénonce une parole pour soi et pour les autres. Judith dévoile une intimité, tout ce qu'elle n'oserait « dire à aucune amie, à aucune parente »²³⁵, à travers un « lamento »²³⁶. Son monologue s'adresse a priori à une telle instance du Moi en puissance qui marque une transition entre deux périodes recouvrant sa vie : le passé et le futur. Et voici qu'une certaine expression silencieuse s'extériorise sur la scène par ce discours narratif qui met en valeur un

²³⁴ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Armand Colin, (1972), Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 373.

²³⁵ *Siegfried.*, II, 8, p. 253.

²³⁶ *Cantique des cantiques*, sc. VI, p. 742.

prodigieux « relationnel entre locuteur et allocutaire, entre narrateur et narrative »²³⁷.

Si l'on analyse de plus près, et du point de vue linguistique, le dialogue révélateur entre Judith et Daria et l'expression du silence qui en découle, on sera amené à étudier la forme dialogique du monologue théâtral, et les instances discursives de sous-entendus et d'implicites. En proie à un sentiment de solitude, Judith s'adresse à un interlocuteur silencieux et donc absent. Néanmoins, son discours est également destiné à un récepteur présent et bavard. Car elle paraît vraisemblablement chercher une solution à son dilemme quand elle communique avec son interlocuteur, ici explicitement Daria et implicitement le public. Par un appel au spectateur, Judith insère le destinataire dans l'action dramatique et crée une situation d'énonciation. Cela étant, il s'agit bien d'un monologue, qui « est une forme constitutive de l'échange théâtral »²³⁸ et non d'un soliloque.

Ainsi, le dialogue théâtral fonctionne à l'intention d'un tiers qui anime d'emblée la conversation dramatique par le jeu des sous-entendus. De ce fait, le discours s'adresse *a priori* à un « destinataire principal »²³⁹, si l'on emprunte les termes de Kerbrat Orecchioni, en l'occurrence le comédien, i.e. Daria, et *a posteriori* à cet autre destinataire indirect ou « secondaire »²⁴⁰ qu'est le public. Et l'on peut ainsi noter que :

L'allocutaire au théâtre, c'est donc en apparence les personnages. Mais en fait, c'est bien au public que le discours s'adresse, (...) le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel. »²⁴¹

Trope communicationnel, discours théâtral, monologue ou dialogue, toute la question est là. Bien loin d'être une aberration, le monologue s'avère une forme dialogique par le fait que, d'une part, l'énonciateur suppose l'existence d'un allocutaire présent mais silencieux, et d'autre part,

²³⁷ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op.cit.*, p. 126.

²³⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p.21.

²³⁹ Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'Implicite, op. cit.*, pp. 131-132.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

l'énonciateur s'adresse à soi-même et attribue son discours à son Moi. Subséquemment, le dialogue sera fondé sur le silence *vs* le bavardage du destinataire. Daria rompt le silence et anime le circuit de la communication par sa réplique, bien que celle-ci soit courte et concise. D'emblée, le public se retrouve une fois de plus en présence d'un dialogue et non pas d'un monologue.

À vrai dire, cette longue tirade narrative de Judith est en dysharmonie avec celle de Daria qui, supposée sourde-muette, fait irruption sur la scène discursive par sa courte réplique et se manifeste de la sorte afin de conclure le second acte de la pièce. Le spectateur assiste, en effet, à une des formes dialogiques de la communication théâtrale : un personnage bavard dont le bavardage constitue un appel vers l'autre, et un autre silencieux dont le silence devient « une pesée sur l'Autre »²⁴². À l'appel de Judith, Daria sourde-muette répond par ses propres moyens de communication : son langage discursif développe le sous-entendu.

Le dialogue théâtral développera-t-il ici un sens du tragique ? En quoi est-il particulièrement propre à mettre en œuvre cette expression ? Le tragique nourrit le sentiment d'une révolte, d'une libération qui brise la force de la raison et de la logique des choses.

*

*

*

L'expression du silence avait acquis deux valeurs : un langage incapable de communiquer dénotant un silence inaccessible voire muet et connotant une absence incompréhensible, autant dire sourde ; un langage vigoureux et significatif dont le rôle était de créer une situation d'énonciation. Nous y avons décelé non seulement une communion entre Dieu et l'homme, mais aussi une libre et bonne communication entre les hommes.

Le langage du silence sera abordé maintenant sous un aspect dramaturgique. On mettra en jeu les

²⁴² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, op. cit., p.89.

notions du temps, du double, du vrai et/ou du faux. En outre, deux expressions du langage silencieux s'imposent : l'amour et/ou la mort. Elles définiront la vérité de l'acte tragique de Judith.

Le tempo est d'une importance particulière dans *Judith*. Il est déterminé par le silence qui marque l'arrêt de l'interlocution, de l'action et du mouvement.

Nous nous retrouvons devant une action dramaturgique significative où le *tempo* est complètement arrêté : la scène 7 de l'acte III. Une vertigineuse notion du temps est constamment perçue dans la pièce : retour en arrière, le futur devient passé, le présent se forge dans la durée. Le silence temporel marque alors un changement fondamental dans le déroulement de la pièce. Le choix de Judith reconquiert l'aspect d'une *mission* divine. Remarquons que cette variation s'établit par l'intervention d'un personnage dont l'identité reste à définir : un garde ivre-mort. Et là, plusieurs questions se posent à propos desquelles les réponses ne sont ni précises ni déterminées : est-ce Dieu qui fait son apparition sur scène, à la fin, à travers un garde ? Est-ce ce Dieu silencieux qui parle finalement par la bouche d'un ange ? À vrai dire, l'aventure amoureuse de Judith existe hors du temps. L'action temporelle est interrompue. Le dialogue est rompu. Les personnages se taisent et s'arrêtent au milieu d'une phrase et ne la reprennent qu'après une longue tirade. Scène atemporelle entre Judith et l'ange, les personnages existent hors de la durée :

Joachim et Paul, à partir du moment où le garde s'est levé, demeurent immobiles hors du temps, la phrase et le geste interrompus, encadrant la scène.²⁴³

Il s'agit bien d'une résurrection du passé qui amène à la révélation d'une vérité. Mais, y en aurait-il plusieurs, et de quelle vérité est-il question ?

Le silence offre au jeu une autre vérité que celle de Judith : la vérité de Dieu. La sainte remplace la putain. L'arrêt du temps marque un retour en arrière. L'indication temporelle ressuscite la vérité divine qui celle de sauver le peuple juif par la plus belle et la plus pure. Retour au point de départ, la fin annonce le commencement. Une parenthèse a été fermée.

Dès que le garde a été de nouveau étendu sur son banc, Joachim et Paul sont redevenus

²⁴³ *Judith*, III, 7, didascalie, p. 269.

animés et vivants, reprenant leur phrase interrompue.²⁴⁴

C'est dans ce temps arrêté, ce geste en suspens que Giraudoux fait affluer le désir, la passion, la raison, les vérités, les mensonges, les aveuglements ; l'appel du garde au-dehors, marque le *tempo*. La réanimation change l'acheminement de l'action dramatique qui évolue, soudain vers une autre fin, en l'occurrence qui retourne à sa fin initiale. La parole du garde refléterait le silence de Jéhovah, ses mots seraient l'écho de la fatalité divine. « Tout était déjà le passé, tout était hier »²⁴⁵. Le passé se résume en une « nuit »²⁴⁶, en une « seconde »²⁴⁷ silencieuse :

La nuit se referme sur lui, le silence se fait. C'est un engloutissement.²⁴⁸

Ainsi donc le passé semble être la voix d'un silence enfoui dans le temps. Le présent et le futur en sont l'écho.

Dans ce tableau final marqué par l'arrêt du temps, notons que le silence se superpose à la parole. Expliquons-nous davantage. Judith deviendrait « un Dieu jeune fille, peut-être ! »²⁴⁹. Elle apparaît silencieuse à la fin de la pièce, elle ne dit rien, n'émet aucune parole. Toutefois, le spectateur entend les cris et les chants de la foule. Le silence retentit au milieu de la musique et trouble le peuple. Deux voix s'associent : le silence de Judith et la parole de la foule. Deux personnages également se concilient afin de coexister harmonieusement : une sainte et une putain.

Elle sentit tout ce qu'un être garde et défend en se taisant vis-à-vis de soi-même, et que tout être humain qui n'est pas doublé à l'intérieur par un sourd-muet est la trappe par laquelle le mal inonde le monde.²⁵⁰

²⁴⁴ *Ibid.*, III, 8, didascalie, p. 275.

²⁴⁵ *Ibid.*, III, 4, p. 261.

²⁴⁶ *Ibid.*, III, 2, p. 257.

²⁴⁷ *Ibid.*, III, 4, p. 261.

²⁴⁸ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, Paris, Gallimard, 1937, p. 70.

²⁴⁹ *Judith*, III, 6, p. 268.

²⁵⁰ Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes, Œuvres romanesques complètes*, t. I, p. 840. Souligné par Body et Gunnas. « Mirage de Bessines », *Cahier Jean Giraudoux 21, Figures Juives chez Jean Giraudoux*, 1992, p. 96.

Dans la même perspective dramaturgique, nous partons de cette citation pour aborder le thème du double et considérer le silence en tant que langage de l'autre.

Être silencieux, c'est passer dans un monde plus profond et plus discret, c'est avoir une double présence. Deux forces commandent la dramaturgie du silence : c'est « le théâtre et son double ». En effet, Giraudoux est fasciné par les jeux spéculaires du miroir, de l'écho, du reflet et de la gémellité, bref du double. Cette forme du je(u) paraît pertinente et a un rôle significatif dans *Judith* ainsi que dans *Intermezzo*²⁵¹.

Le double se manifeste en tout premier lieu avec des personnages dédoublés : Judith et Suzanne, Holopherne et Egon.

Deux Holopherne ! Deux Judith ! Que de doublures aujourd'hui ! ²⁵²

Si nous retournons à *Amphitryon* 38, nous nous apercevons que le jeu du double y était aussi élaboré. Jupiter est déguisé en Amphitryon, Lédè en Alcèmène comme Suzanne la putain en Judith la sainte. C'est la voix de l'autre que l'on entend. S'agit-il d'un jeu d'opposition ou de juxtaposition ? En effet, Giraudoux juxtapose le burlesque et le sublime, l'héroïque et le cruel. Il s'agit, à vrai dire, d'un jeu d'interversion, de théâtre dans le théâtre, et par suite d'identification par l'autre. Concrètement, la question qui se pose est celle de la présence du double similaire mais peut-être aussi antithétique. Nous allons tâcher maintenant d'aborder cette question après avoir restitué les faits.

Nous sommes au théâtre. Et c'est là qu'intervient une voix réitérant, pour la moduler, la voix du personnage, et qui est celle de ce double *alter ego*.

Le silence est le langage du double qui est du domaine du semblant. Il dissimule les expressions véritables et authentiques de l'autre et révèle ce que l'on n'ose dire grâce au miroir. Dès lors, un appel silencieux vers l'autre se dégage dans ce rapport étroit. L'homme se contemple à travers ses semblables et « se regarde lui-même ... Il devient pour lui-même son propre miroir »²⁵³.

²⁵¹ Le double est un jeu itératif dans le théâtre de Giraudoux : logique, structure, personnage, objet doubles. Le thème s'y renouvelle sous différentes formes.

²⁵² *Judith*, II, 5, p. 246.

²⁵³ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1976, (1952), p. 188.

Autrement dit, le personnage est lié à son double par le processus de l'identification à travers lequel deux entités entrent dans le jeu dramatique : le spectateur et le personnage, le moi et l'autre.

Comme j'aime mieux me dire adieu sur une sœur que sur un miroir ...²⁵⁴

Le théâtre est traditionnellement le miroir de soi. Il définit le besoin et le désir de communiquer par des moyens spécifiques verbaux ou paraverbaux. Reflétant la vraie réalité, cet élément éloquent et révélateur du langage silencieux parle et reproduit l'image exacte du double. Il interprète fidèlement l'image exacte de la vérité. Suzanne serait la vraie et/ou la fausse Judith. Tout de même, le miroir écho parle et s'exprime :

l'écho de sa voix est plus distinct et plus réel que sa voix elle-même.²⁵⁵

Il dit les secrets dissimulés en soi et rend manifeste ce qui est latent. Il s'agit d'entendre un langage silencieux si transparent que la relation entre la réalité qu'il reflète et l'image qu'il fournit n'est presque pas perçue. Ayant une fonction phatique, le silence fonde la communication et établit ainsi un rapport perpétuellement dualiste, non seulement entre le personnage et son double (Suzanne et Judith, Holopherne et Egon) mais aussi entre l'interlocuteur scénique et le spectateur.

Interlocuteur, lecteur ou spectateur, l'on se pose la question : qui parle, la vraie ou la fausse Judith ? Le vrai et le faux se confondent, le duo Judith-Holopherne rejoint le duo Suzanne-Egon, et la parole si fausse semble être « vraie »²⁵⁶.

Dans le jeu du double, deux vérités distinctes ; l'amour et la mort fusionnent afin de constituer une seule vérité dramatique. D'où le sens du tragique dans la pièce, point capital que nous abordons d'emblée avant d'élaborer le langage silencieux de l'amour et/ou de la mort.

²⁵⁴ *Judith*, I, 8, p. 226.

²⁵⁵ Jean Giraudoux, *Visitations*, Paris, Grasset, 1952, p. 120.

²⁵⁶ *Judith*, II, 2, p. 236.

L'acte tragique de Judith est enfoui dans le silence de la mort. Il est dramatisé sous la forme d'une confusion de l'amour et de la haine. Autrement dit, le plaisir de la mort se substitue au plaisir de l'amour. Holopherne pénètre dans le silence de l'éternel sommeil :

il dort (...). Et silencieux !²⁵⁷

Partant, le silence deviendra le support dramatique de la mort, il règlera le tragique dans la pièce. À cet égard, répondre à l'appel de l'amour, c'est répondre à l'oraison de la mort. Judith aura un mot à dire, un monde en elle à libérer, et un acte absurde à justifier. Analysons de plus près l'acte tragique dans *Judith*. Comment et pourquoi cette pièce apparaît comme une tragédie dans notre perspective du silence ?

Par où commencer ? C'est la question que Barthes posait naguère et qui ouvre toute recherche sémiotique, nous l'utilisons ici en prélude à notre recherche sur le tragique dans la pièce. Certes, il est théoriquement possible de commencer par l'analyse de l'acte crucial de Judith. Il semble, tout de même, indiscutablement important de mettre en évidence certains éléments constituant la notion de tragédie chez Giraudoux. *Judith* est la seule pièce désignée par lui comme étant une tragédie. Caractérisée par les éléments du genre, la pièce se dénonce et dans le fond (action, langage, personnage, conflit, acte, etc.) et dans la forme (décor, acteurs, musique, ...) comme une « tragédie » qui se développe dans l'acte, quoique polémique, de Judith. Giraudoux lui-même écrit :

L'action tragique n'a jamais consisté depuis la naissance de la tragédie qu'à projeter la fatalité sur un être choisi.²⁵⁸

Le personnage « prédestiné » mène le conflit insoluble, inextricable qui ne sera jamais éludé. « Le personnage giralducien n'élude jamais les conflits »²⁵⁹ parce qu'il veut, d'une part, représenter un acte, une action, en l'occurrence la vie, et d'autre part, se découvrir par ses actes qui sont sa force d'être. En effet, *Judith* ne peut être qu'une tragédie. La pièce proclame le plaisir

²⁵⁷ *Ibid.*, III, 2, p. 258.

²⁵⁸ Jean Giraudoux, *Littérature*, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁹ Etienne Calais, *Petit bréviaire giralducien*, *op. cit.*, p. 23.

de la mort et remplace le silence de celle-ci par le bavardage de la vie.

En nous appuyant sur ces conceptions, nous tâcherons de voir maintenant comment l'acte de Judith est constitutif de la tragédie giralducienne, et comment *Judith* est une vraie tragédie dont le conflit atteint son point culminant par un acte humain libérateur. La pièce affirme ainsi un « poème tragique d'une beauté rare »²⁶⁰ pour citer Robert Kemp.

Cette « tragédie biblique »²⁶¹, comme l'avait appelée Guy Teissier, s'engage entre deux protagonistes : Dieu et Judith dans un langage silencieux qui semble être une condition au lien entre Dieu et l'homme. Ce langage met en valeur la puissance de l'humain et fortifie le choix de celui-ci. Le silence sert de point d'appui à Judith et soutient sa vérité. Au sein de ces paradigmes équivoques, le silence mène un conflit en puissance, non celui de l'amour et de la raison, comme dans les tragédies de Corneille, mais « du devoir et de l'amour, (...) de l'amour divin et de la volupté terrestre »²⁶². D'où une tragédie dont le sujet, la composition et le développement demeurent latents jusqu'à ce que la « Fatalité acharnée sur un être »²⁶³ choisi, vienne s'affirmer dans le jeu par un acte fatal et libre.

À vrai dire, l'acte de Judith est escamoté dans le silence d'une aspiration au non-humain, en l'occurrence à l'absolu. Judith est atteinte du « virus de l'absolu »²⁶⁴, note Caroline Veaux. L'univers tragique est caractérisé, pour ainsi dire, par cette quête. « Encore faut-il savoir que dans la lexicographie giralducienne beauté signifie absolu et s'exprime dans le silence ! »²⁶⁵. Image éloquente et significative qui constituerait l'infra-structure, -si l'on ose dire- du tragique. Et tout est là. Le choix de Judith est purement humain. Le conflit est insoluble. Car nous le savons bien que le héros giralducien n'évite jamais les conflits.

La parole déficiente aboutit à un discours trompeur et à des réponses fausses. Le silencieux devient bavard. Il se transforme. Le bavard se retrouve dans le silence de la solitude dont il

²⁶⁰ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p. 204.

²⁶¹ Guy Teissier, « *Judith*, tragédie biblique de Giraudoux ? ». *Cahier Jean Giraudoux 21, Figures Juives* chez Jean Giraudoux, 1992, p. 89.

²⁶² Jean Giraudoux, *Littérature*, op. cit., p. 235.

²⁶³ Pierre Brodin, *Les écrivains français de l'entre-deux-guerres*, Canada (Montréal), Valiquette, 2ème édition, 1945, p. 155.

²⁶⁴ Caroline Veaux, « Le parti pris de la sainteté ». *Cahier Jean Giraudoux 20, Jean Giraudoux et la problématique des genres*, 1991, P. 182.

²⁶⁵ Charles P. Marie, *La réalité humaine chez Jean Giraudoux*, Paris, La pensée universelle, 1975, p. 12.

devient victime. Et dès lors, le silence se traduit dans un acte. Ainsi parle la tragédie qui prend sa valeur la plus proéminente dans l'énonciation théâtrale :

Il faut parler la tragédie. C'est la formule de Talma

Parler la tragédie ? Sans doute ...

Parler la tragédie ? Oui.²⁶⁶

Judith, tragédie véridique, parle aussi dans le silence de l'action : l'acte de tuer Holopherne et de sauver ainsi et soi-même et le peuple Juif. L'idée renvoie à ce qui a été avancé précédemment à propos de cet acte qui s'inscrit, en effet, dans le silence tragique d'une aspiration au non-humain, voire à l'absolu. Dans cet univers redoutable, Judith crie qu'elle a tué Holopherne par amour, par haine de Dieu, par mépris de la volonté et de l'absence de Dieu. Elle a vécu auprès d'Holopherne le plaisir de l'humain. À ce propos, lors de la reprise de *Judith* au théâtre de l'Odéon le 27 novembre 1961, Jean-Louis Barrault estima, que « l'acte de Judith n'est rien d'autre qu'un crime passionnel »²⁶⁷ qui proclame la mort par amour. Donc, par cet acte libérateur, ce « personnage choisi » par la fatalité, en l'occurrence par le divin, crie plus fort que le personnage mythique dans la mesure où il est purement humain et constitue une pure créature du dramaturge. Cela va, d'ailleurs, à l'encontre de ce que suggère Lucien Dubech dans son article sur *Judith* :

L'erreur des tragédiens est que les personnages historiques doivent crier plus fort
que les personnages réels.²⁶⁸

Célébrer l'acte héroïque voire tragique de Judith n'est pas un but. Nous cherchons à poser à travers lui la question du langage de la passion, du désir, du corps, de l'amour et de la mort, et à interpréter un silence enfoui dans un sommeil éternel toutefois exprimé dans un acte d'exaltation.

Et entre son peuple et Holopherne, elle a choisi l'amour, c'est-à-dire Holopherne.

Et, depuis, une seule idée la hante : le rejoindre dans la mort ! »²⁶⁹

²⁶⁶ Robert Kemp, *Au jour le jour*, op. cit., pp. 145-146.

²⁶⁷ Jean-Louis Barrault, *Cahiers Renaud-Barrault*. Cité par Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Julliard, 1972, p. 86.

²⁶⁸ Lucien Dubech, « « Judith » au théâtre Pigalle », *Je suis partout*, 15 novembre 1931.

²⁶⁹ *Judith.*, III, 5, p. 265.

Pénétrons davantage l'univers tragique de Judith. Nous élaborons l'expression de *l'aventure* ou de *la mission* de Judith dans deux corps qui s'unissent. Le silence soutient l'émotion tragique qui appose deux concepts considérables et fondamentaux : l'amour et la mort. Le langage de l'amour détermine, dans Judith, un choix libre non imposé, volontaire et indépendant qui justifiera la mort d'Holopherne. Autrement dit, le choix de Judith mène à une observation sur l'expression silencieuse de son acte. Il faudrait, tout d'abord, discerner ici une idée capitale et constitutive : c'est que l'amour est un leitmotiv authentique dans les œuvres de Giraudoux : l'amour de Siegfried pour son pays dans *Siegfried* ; l'amour de Jupiter pour la femme humaine dans *Amphitryon* 38 ; l'amour d'Holopherne pour l'humain dans *Judith* ; l'amour d'Isabelle pour le surnaturel dans *Intermezzo* ; l'amour du président pour la jeunesse dans *Cantique des cantiques* ; l'amour d'Ondine pour le couple amoureux dans *Ondine* ; l'amour de Jouvett pour le théâtre dans *L'Impromptu de Paris* ; l'amour des valeurs de l'homme dans *La Folle de Chaillot*. Et à cet égard, l'œuvre de Giraudoux « redevient (...) un poème frémissant à la gloire de l'amour »²⁷⁰, comme le dit Bertrand Poirot-Delpech.

Cette expression paraverbale énonce le verbe non-dit. Tout de même, ce mot non-dit devient plus qu'un verbe : un acte. Il ne s'agit pas, en effet, d'un acte d'amour, mais d'un acte de mort. Judith tue Holopherne par amour. Les désirs et les plaisirs se brouillent. Deux corps se conjuguent dans une expression éloquente d'une logique fatale, d'une fin tragique : la mort. Les gestes du corps deviennent des mots silencieux d'un duel de mort et/ou d'amour, d'un corps brun et d'un corps blond :

Le duel Judith-Holopherne est devenu celui d'un corps brun et d'un corps blond.²⁷¹

Le corps juif aspire à la fois à la transcendance et aux exigences sensibles du corps. Silencieux, il s'offre à la souffrance, en l'occurrence à la mort. Il « y a chez Giraudoux un fantasme du corps juif, tantôt abject, tantôt radieux, toujours offert à la mutilation, au sacrifice, à la mort ou à la souffrance ».²⁷² Le corps brun et le corps blond évoquent un langage significatif qui dissout tout obstacle linguistique à la compréhension. L'acte communicatif illocutoire est vraisemblablement

²⁷⁰ Bertrand Poirot-Delpech, *Au soir le soir*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 175.

²⁷¹ *Judith*, II, 7, p. 251.

²⁷² André Job, « Le Juif : entre interrogation anxieuse et fantasme », *Cahier Jean Giraudoux* 21, *Figures Juives chez Jean Giraudoux*, 1992, p. 185.

la traduction de plusieurs manifestations et déclarations confuses.

Avant de passer à l'étude de l'architecture dramaturgique du silence dans *Judith*, il faudrait considérer ici l'inclusion du corps dans l'espace théâtral en tant que système de signes qui se réaffirme dans une production de sens. Ceci constituera notre entrée en matière d'expression scénique.

Le silence émet un énoncé communicatif par le biais du visible, en l'occurrence du gestuel. Il est non seulement un procédé dramatique, mais aussi un système de signes. Produisant un acte de langage, le corps souligne une donnée significative qui présente ses propres énoncés en empruntant le canal visuel. Il parle, communique, dialogue avec l'autre, divulgue des secrets et dit sa vérité. En voici un bel exemple, dans la scène 4 du second acte, qui nous permettra de percevoir davantage cette idée :

Tout ton corps me dit sa vérité en syllabes pressantes ! (...) Ton corps me dit qu'il est las,
(...) qu'il veut qu'on le caresse, qu'on l'adore, (...). Il réclame.²⁷³

Valoriser le scénario silencieux du corps comme une « énonciation performative »²⁷⁴ témoigne *a fortiori* de la portée rhétorique d'une telle expression paraverbale. En composant ses scènes, Giraudoux puise l'éloquence du corps silencieux qui témoigne « d'abord (d')un besoin d'expression et ensuite (de) la nécessité de décoder des messages de plus en plus complexes »²⁷⁵. Le langage corporel du duo Judith-Holopherne établit un système de signes qui s'avère producteur de sens et de sons. Il s'approprie le silence :

Notre corps entier avait retrouvé sa voix : le silence. Le silence avec son moyen le plus aigu d'expression (...). Enfin, on voyait des êtres se comprendre ! On les voyait se parler sans avoir recours à cette traduction infâme qu'est la parole !²⁷⁶

²⁷³ *Judith*. II, 4, pp. 245-246.

²⁷⁴ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, op. cit., p. 84.

²⁷⁵ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, (2^{ème} édition), p. 3.

²⁷⁶ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 315.

Il est assez clair qu'une telle image, harmonieuse et éloquente, assure la réalisation d'une énonciation silencieuse qui préfère le mouvement à la parole, le vu à l'entendu. Le silence s'affirme être un langage où se confondent expression d'amour et de mort, où communiquent un corps blond et un corps brun. L'acte tragique devient l'apothéose d'une expression d'amour. L'éloquence se révèle à travers tout élément scénique. Tous ceux qui participent au jeu sont consumés par le secret. C'est un secret que l'on découvre seulement dans un endroit où règne la vie. Cet endroit, c'est le théâtre.

Plus que tout autre texte, le texte de *Judith* est rigoureusement dépendant de ses conditions d'énonciation, si l'on peut déterminer le rôle de chaque unité constitutive de l'ensemble d'éléments. La perception de certains procédés significatifs, voire de certains des signes théâtraux, est le dernier point que nous voudrions creuser dans cette analyse dramaturgique de *Judith*.

À côté du texte de l'auteur, il y a le spectacle conçu par le metteur en scène. Texte et mise en scène se rejoignent et se complètent de manière harmonieuse afin de donner au silence son statut intégral dans la représentation. Le silence devient plus significatif que la parole. Les signes non-verbaux semblent être plus révélateurs.

L'œuvre dramatique n'est elle-même qu'une fois réalisée sur la scène ; là, un geste, un regard, un silence peuvent être dramatiquement plus significatifs que la parole ; là, décors, costumes, éclairages, musique, mouvements peuvent suggérer ce qui reste dans les lignes du texte.²⁷⁷

La virtuosité et l'ingéniosité de la mise en scène consistent à faire parler l'œuvre dans un dispositif scénique et spécifiquement théâtral, et par ailleurs, à répondre aux échos profonds de la pièce. « Juvet a mis en scène cette symphonie, où tous les thèmes s'entre-croisent (...) recréent un monde à chaque parole, et montrent du réel, en donnant l'illusion brillante de le déformer, sa vérité essentielle »²⁷⁸.

²⁷⁷ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, op. cit., p. 47.

²⁷⁸ Maurice Martin du Gard, *Soirées de Paris. Le théâtre et la vie 1930-1931*, Paris, Flammarion, 1932, p. 211.

Dans *Judith*, la dramaturgie est sensible, belle et précise. Nous allons procéder dans un premier temps à l'analyse du personnage, puis de la voix, de la musique et enfin de l'éclairage afin de mettre en exergue la performance du langage silencieux. La scène de la proclamation de la sainte, voire de la renaissance sera ici d'importance.

Jusqu'à présent, nous avons examiné le langage dans un contexte tantôt linguistique tantôt dramaturgique. Peut-être pourrions-nous aller plus loin pour faire apparaître le fait que le langage du silence parle au niveau scénique aussi bien qu'au niveau textuel, sans que notre raisonnement en soit fondamentalement changé.

Pour Louis Jovet ou Jean-Louis Barrault, le personnage girauducien, les interprètes ont une influence considérable sur la qualité du théâtre. Dans la pièce en question, les comédiens ont pu atteindre la grandeur tragique : Jacques Dacqmine ou Roger Karl dans *Holopherne*, Loleh Bellon à la reprise de *Judith* ou Rachel Béréndt à la création de *Judith* dans *Judith*.

Observons le choix de personnages où le silence résonne à travers d'autres systèmes de signes, et se manifeste sous différentes formes. Le silence parle à travers non seulement l'être mais aussi le paraître. Les yeux, le visage, le corps dans son intégralité, parlent, jouent et participent à l'action. La physionomie est communicative. Elle fait pressentir l'abîme d'un conflit intérieur et d'une appréhension fatale. Loleh Bellon avec ses yeux en pointe, son front tombé, son visage de forme triangulaire, exprime une douceur redoutable. Voici ce que dit Jean-Jacques Gautier à son propos :

Elle brûle de cette passion qui dessèche (...). Elle est une tragédie calcinée.²⁷⁹

Une Judith éloquente qui « par sa beauté (...) a été pleinement la Judith de Giraudoux, telle qu'il l'a rêvée, française beaucoup plus que biblique. »²⁸⁰

Par ailleurs, la voix, toujours parlante et ayant un lien étroit avec l'action, acquiert une réalité linguistique et se fait entendre concrètement.

Cette voix grave d'une clarté coupée, cette voix chantante, souple, déterminée, rauque et violente

²⁷⁹ Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, op. cit., p. 87.

²⁸⁰ Dussane, *J'étais dans la salle*, Nancy, Mercure de France, 1963, p. 199.

dont dispose Loleh Bellon, interprétant Judith, insère le spectateur dans l'ensemble de signes qu'est la communication théâtrale. Les diverses voix mettent en lumière la dénégation, voire la confusion ironique entre Judith la sainte et/ou Judith la putain. Les voix que l'on entend ont un rythme et une sonorité particulière qui se dissolvent dans une musique véhémence et concise qui fait profession de la performance du langage silencieux.

Un autre élément du langage silencieux vient s'imposer dans cette analyse dramaturgique de *Judith* : la musique. Comment le silence se traduit-il dans la musique scénique, et comment s'inscrit-il dans la représentation théâtrale de *Judith* ?

La musique a un fonctionnement extrêmement riche, auquel les tendances des metteurs en scène essayent de donner une valeur rhétorique dans le jeu dramatique. Dans *Judith*, il est question d'une musique si expressive et si éloquente qu'elle se fait entendre d'une manière rythmée, rapide, forte dans le but d'accentuer la tragédie. Cette expression paraverbale musicale participe de l'action dramatique. Autrement dit, elle désarticule les phrases et découpe les mots en formant des arrêts aigus. Dès lors, le credo devient rythmé. Tout le système fonctionne comme un jeu rhétorique. Dans la reprise de *Judith*, en Février 1961, à l'Odéon théâtre de France, Barrault choisit Milhaud pour la musique de scène²⁸¹. De même, il choisit ses décorateurs, en fonction de l'esprit de la pièce. Chez Giraudoux, tout est savamment accordé. Le rythme de l'action s'accorde à la musique du langage, que celui-ci soit verbal ou paraverbal. Le rythme est mesuré, tantôt ralenti, tantôt accéléré, ce qui donne de l'ampleur à l'action tragique dans la pièce. D'où la virtuosité de tout un langage théâtral musical. En outre, dans le but de synchroniser le verbe et le son, la mise en scène fait appel aux bruits de coulisses, au chœur et aux voix diverses.

Giraudoux confirme, pour ainsi dire, la cohérence entre le style et la représentation. C'est une discussion ravissante, un dialogue concis entre le décor, le personnage, et le dispositif théâtral, qui assignent au théâtre sa double fonction d'énonciation (texte et représentation).

L'aventure de Judith demeure silencieuse. Le spectateur entend l'écho du tragique comme une voix singulière, étrange, étonnante qui annonce le commencement, l'aube d'un nouvel aspect dramatique du silence. *Intermezzo* débute sur le dénouement de *Judith*. La mort annoncera l'immortalité et sera une étape nécessaire et indispensable pour parvenir à la vie éternelle. Ainsi,

²⁸¹ Roger Devigne a utilisé des disques commerciaux pour la représentation de *Judith* et d'*Amphitryon* 38.

la mort d'Holopherne prélude à une nouvelle existence, à « la vie des morts »²⁸². Le personnage vrai/faux qui s'est imposé dans *Judith*, engendra dans *intermezzo* la présence d'un personnage mort/vivant, d'un spectre ayant seul la clef de la vérité. Le tragique évolue ainsi à mesure que l'on avance dans l'analyse. Le paroxysme sera atteint au chapitre suivant.

*

*

*

- Je m'appelle Maléna, disait le silence de Maléna (...) ;
par ce silence je peux te donner (...) toutes les assurances
de bonheur du monde qui dans la voix auraient été ce qu'elles
sont : des mensonges (...) quand je te le dis dans mon silence,
tu me crois et tu sens que c'est vrai.
- Oui, j'avais des doutes, mais, depuis que tu me le dis ainsi
sans parler, c'est vrai.²⁸³

Intermezzo est une réflexion profonde sur la vie avant qu'elle n'en soit une sur la mort, une méditation pénétrante sur « la sagesse de la vie »²⁸⁴, une « fantaisie schubertienne »²⁸⁵. L'univers silencieux se définit ici grâce aux « grandes variations brillantes sur la vie, la mort, (...) le mensonge et la vérité »²⁸⁶ qui dominent l'aspect du jeu dramatique. La pièce offre une fantaisie dramatique, « un hymne »²⁸⁷ à la mort aussi bien qu'à la vie selon un antagonisme entre le réel et l'imaginaire. Cette opposition mènera à un conflit irrémédiable entre

²⁸² *Intermezzo*, I, 8 p. 305.

²⁸³ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., pp. 318-319.

²⁸⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 345.

²⁸⁵ Yves Landerouin, « Religion et surnaturel dans *Intermezzo* à la lumière du modèle shakespearien », *Cahier Jean Giraudoux* 29, *Surnaturel et création*, 2001, p. 81.

²⁸⁶ Jean-Jacques Gautier, *Deux fauteuils d'orchestre*, Paris, Flammarion, 1962, p. 300.

²⁸⁷ Georges Versini, *Le Théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 1970, p. 49.

la vie et la mort grâce à un personnage « surnaturel »²⁸⁸, à un des « êtres (...) relativement immortels, qui n'étaient pas liés à nous par la vie seule, mais dont la présence, après leur mort même, ne serait pas diminuée »²⁸⁹, souligne Jean Giraudoux dans *Bella*. Par des apparitions nocturnes et intimes avec les morts, dans une atmosphère de suspicion et de mystère, Giraudoux veut défendre la place de l'imagination dans une société vouée à la rationalité intelligible.

(...) la réalité n'est pas la réalité, puisque la non-existence n'est pas la non-existence.

Il n'y a pas d'étrangers en ce monde !²⁹⁰

Intermezzo est une pièce qui repose sur la perception du réel et de l'imaginaire. Isabelle rejette le réel et s'évade, en l'occurrence se réfugie dans l'imaginaire. Le thème du conflit entre la raison et l'imagination régit la pièce.

Nous partirons de ce lien étroit entre ces deux notions afin d'identifier le silence en tant qu'expression de la mort, et le bavardage en tant qu'expression de la vie.

Un spectre qui oscille entre la vie et la mort fait son apparition dans une atmosphère à la fois réelle et imaginaire. Il est silencieux. Un dialogue empreint de passion entre un personnage silencieux (le spectre) et un autre bavard (Isabelle) s'offre à nous. Les rencontres assez étranges entre ces deux personnages se passent dans un endroit particulier dont la portée occupera une place importante dans notre étude. L'expression spatio-temporelle du silence sera observée dans le monde de l'indéfinissable et de l'étrange. Un intérêt particulier sera prêté à la musique, à la réanimation qui rompt le silence dans le dénouement de la pièce pour revenir à la vie. Car

ce qu'est la vie (...) : une aventure lamentable, (...) bavardage et cocuage.²⁹¹

Dans la mesure où l'on définit la vie comme un bavardage, il est vraisemblable que la mort soit identifiée au silence. Une telle réflexion préliminaire sera nécessaire à l'évolution de notre approche.

²⁸⁸ *Intermezzo*, II, 2, p. 305.

²⁸⁹ Jean Giraudoux, *Bella, Oeuvres romanesques complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade » VII, p. 965.

²⁹⁰ Jean Giraudoux, *Elpénor*, Paris, Grasset, 1938, p. 136.

²⁹¹ *Intermezzo*, I, 6, p. 300.

La vie est une série d'interrogations dont la réponse se conçoit dans le silence de la mort. Le bavardage de la vie « murmure »²⁹² la parole inutile. Il est une sorte de défoulement. L'homme se libère, ainsi, d'une présence fatale et inévitable dans cet univers. Et l'on peut distinguer deux sortes de bavardage : volontaire et involontaire. Le premier renvoie à ce que l'homme, personnage dramatique, veut dire et le second à ce qu'il ne veut pas dire tout en ayant recours aux procédés du sous-entendu et de l'implicite. En tout état de cause, le bavardage manifeste une impuissance à transgresser les phénomènes extrahumains auxquels il ne trouvera peut-être pas une raison probante. Ce « n'est plus qu'un interminable et pauvre verbiage »²⁹³ qui satisfait le besoin de l'être humain de justifier son ignorance du « secret des secrets »²⁹⁴. Néanmoins, avant d'être un signe d'impuissance à convaincre, à exprimer, et de justification, le bavardage est aussi une tentative de connaître, il traduit un désir de savoir.

Isabelle est bavarde. Elle s'entretient avec un spectre, c'est-à-dire avec un personnage supposé silencieux et aussi étranger. Dans la scène 6 de l'acte II, nous assistons à un dialogue entre les deux protagonistes : Isabelle et le spectre. En voici un extrait :

Isabelle : La question est seulement de savoir ce qui vous a retenu.

Le spectre : Ce qui m'a retenu ? Votre voix, d'abord. Ce bavardage de votre voix²⁹⁵

Le mot est significatif. Isabelle est bavarde. Elle anime le silence effroyable de l'inhumain étrange. Sa voix humaine dénote celle de la vie qui retient le spectre non vivant. Sa parole communique une capacité de domination et de vigueur. Le langage d'Isabelle libère son désir de savoir et valorise sa curiosité de découvrir l'étrange. L'acte de verbalisation est une forme d'expression qui formule l'aspiration à une vérité. Le bavardage s'interroge sur le monde. Autrement dit, il dit la vie, annonce l'existence et dénonce la destinée de l'homme. Il est, tout de même, issu du silence et y retourne :

Toute parole est issue du silence et y retourne²⁹⁶

²⁹² *Amphitryon* 38, 1, 2, p. 122.

²⁹³ Jean-Jacques Gautier, *Paris sur scène*, Paris, Jacques Vautrain, 1951, p. 44.

²⁹⁴ Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Les publications de la Sorbonne; « Littératures 7 », Didier, 1975, p. 353.

²⁹⁵ *Intermezzo*, II, 6, p. 329.

Le silence et le bavardage, la mort et la vie se conjuguent. Cependant que nous tâchons de définir la notion de la « vie » selon le point de vue de Giraudoux, nous saisissons au même niveau et d'une manière équivalente une telle manifestation de celle de « la mort ». Car ces deux notions se déterminent mutuellement.

Dans *Intermezzo*, la mort est entendue comme un silence et conjointement comme une existence « silencieuse »²⁹⁷ incarnant le beau mystère inaccessible aux humains :

le beau mystère ! Un silence plein de possibles.²⁹⁸

Dans *Intermezzo*, l'univers, « plein de possibles »²⁹⁹, impénétrable et mystérieux des morts tente les vivants. La profondeur de la mort engendre une insinuation du silence « incompréhensible »³⁰⁰ et « inexplicable »³⁰¹, voire du silence absolu qui s'éternise dans l'inconnu. La vie et la mort sont étroitement liées. Il ne s'agit peut-être pas d'une seule vérité à double vision, mais de « deux vérités »³⁰² dramatiques juxtaposées ou superposées assez surprenantes dont l'une « est le seul acheminement normal vers »³⁰³ l'autre. Que « les vivants doivent vivre, que les vivants doivent mourir »³⁰⁴, que « les morts gouvernent les vivants »³⁰⁵, et que la « vérité (...) a une infinité de visages, mais toujours la même voix »³⁰⁶ : la mort. Ainsi devraient être étudiés deux points capitaux qui s'imposent et s'affirment dans la trame du langage. Le travail consiste à y déceler un réseau communicatif et à saisir la signification d'une vérité unique.

²⁹⁶ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op.cit.*, p. 65.

²⁹⁷ *Intermezzo*, III, 2, p. 338.

²⁹⁸ Robert Kemp, *Au jour le jour, op. cit.*, p. 143.

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ *Intermezzo*, III, 3, p. 344.

³⁰¹ *Id.*

³⁰² *Ibid.*, III, 4, p. 350.

³⁰³ *Ibid.*, III, 3, p. 342.

³⁰⁴ Jean Giraudoux, *Visitations, op.cit.*, p. 121.

³⁰⁵ Cité par Alain dans *préliminaires à la mythologie*, p. 105. In : Gilbert Van de Louw, *La tragédie grecque dans le théâtre de Giraudoux*, Nancy, 1967, Publications du Centre européen universitaire. Collection des mémoires, no 24, p. 38.

³⁰⁶ Jean Dutourd, *Le Paradoxe du critique*, Paris, Flammarion, 1971, p. 51.

À cet égard, deux scènes de rencontre d'Isabelle avec le spectre, en l'occurrence de mise en rapport de la vie et de la mort sont expressives et ici d'importance. Une première scène de confrontation nous permet, à l'aide d'un dialogue au niveau latent déclenché par un objet révélateur : le miroir, de tisser le silence redoutable d'une vérité occulte, c'est la scène 8 de l'acte I. Observons la didascalie :

*Isabelle est assise sur le tertre. Elle a tiré sa glace, se regarde, regarde ses yeux, ses cheveux. Le fantôme surgit derrière elle. Elle le voit dans le miroir. Bel homme jeune.
(...)Un moment de confrontation comme une conversation muette.*³⁰⁷

Une conversation muette mais éloquente ouvre la scène de la rencontre d'Isabelle avec le spectre, de la vie avec la mort. Un dialogue silencieux mais puissant et persuasif s'instaure. Il y a bien un échange de regards, voire un dialogue au niveau visuel entre les protagonistes avant même qu'il y en ait un avec le spectateur. Dirait-on une sorte d'aparté, une telle conversation particulière établie silencieusement pour ne pas être entendue par d'autres participants qui sont le public. Et c'est comme si c'était le miroir qui tenait la conversation entre l'image d'Isabelle et le reflet du spectre. Un dialogue de muets mais pas un dialogue de sourds se met en place. Les interlocuteurs se comprennent et sont aptes à échanger, toutefois, au niveau latent.

Observons maintenant la deuxième scène révélatrice de rencontre entre les deux protagonistes : la mort (représentée par le spectre) et la vie (représentée par Isabelle), qui s'établit par le biais d'un dialogue, néanmoins cette fois-ci au niveau manifeste du langage. L'objectif est de saisir la résonance du silence rompu par le bavardage dans ce pré, de pénétrer davantage dans l'espace-temps d'un spectre mort/vivant afin de tenter à nouveau de percevoir la vérité occulte.

Tout au début, à la première scène du premier acte d'*Intermezzo*, le maire pose la question :

Ne trouvez-vous pas que l'acoustique de ce pré a je ne sais quoi de trouble, d'inquiétant ?³⁰⁸

Cette acoustique troublante et inquiétante répond, tout de même, aux interrogations récurrentes de l'homme. Le silence est redoutable. Il sera rompu par le bavardage de la vie. Par le biais d'un

³⁰⁷ *Intermezzo*, I, 8, didascalie, p. 303.

³⁰⁸ *Ibid.*, I, 1, p. 281.

fantôme voire d'un être mort et/ou vivant, Isabelle cherche à parler des morts. Elle les invoque à plusieurs reprises dans la scène 8 de l'acte I, la scène de rendez-vous avec le spectre :

Nous parlons des morts.³⁰⁹

De ces morts dont toute part est noble, purifiée, pure, j'attendais autre chose.³¹⁰

La race des morts se croit mortelle.³¹¹

Elle parle aussi de « la vie des morts »³¹² en demandant au spectre :

Après la mort de la mort, qu'arrive-t-il ?³¹³

Vous savez pas mal de choses, sur les morts ?³¹⁴

Le silence et le bavardage se conjuguent. La vie et la mort créent un dialogue entre deux partenaires appartenant à deux univers différents. Néanmoins, l'échange entre le duo est sans issue et dénonce l'ignorance de l'homme.

Cela étant, Isabelle cherche sans cesse, mais en vain, à communiquer avec l'au-delà, afin de trouver des réponses à toute une série de questions sur la vie après la mort, et *a fortiori* sur la Vérité. Dans cette ambiance d'inquiétude et de crainte qui mène au bord du gouffre redoutable de l'étrange naît le désir de savoir. Et l'on appelle ainsi l'étranger pour obtenir la clef de la vérité. Qui est ce personnage énigmatique qui engage la discussion, et dont le discours est exubérant ? Que représente-t-il et comment se présente-t-il sur scène ? Est-il silencieux ou bavard ? Pourquoi occupe-t-il une telle importance dans le déroulement de l'action ? Nous tentons de répondre à cette série de questions.

L'ombre de la vérité se perçoit dans l'existence transparente d'un spectre qui « n'est (...) qu'un être comme nous »³¹⁵. De « cette survivance qu'est la mort »³¹⁶, un personnage

³⁰⁹ *Ibid.*, I, 8, p.304.

³¹⁰ *Ibid.*, I, 8, p.305.

³¹¹ *Id.*

³¹² *Id.*

³¹³ *Ibid.*, I, 8, p.306.

³¹⁴ *Ibid.*, I, 8, p.304.

³¹⁵ Jean Giraudoux, *Elpénor*, *op. cit.*, p. 129.

« étranger »³¹⁷ à l'ordre des choses dont le rôle est double fait son apparition. C'est un spectre mort/vivant, absent/présent, silencieux//bavard qui donne à *Intermezzo* son caractère de jeu et sa dimension dramaturgique, originale et particulière.

Allons voir Isabelle, disent là-bas des milliards de silences, elle nous attend ... Allons-y...³¹⁸

Le spectre semble être une manifestation du silence qui devient dans *Intermezzo* un procédé dramaturgique. Tenant « le mot d'un secret »³¹⁹, la clef de la vérité « de la mort des hommes »³²⁰, ce spectre s'annonce en tant que personnage qui sera l'incarnation d'« une réalité (...) abstraite »³²¹ et d'un mystère pénétrant. Partant, le silence s'extériorise par le biais d'un être mort/vivant. La vérité provient de l'existence d'un esprit invisible, d'un spectre. Notons que ces esprits incorporels voire invisibles jouissent d'une présence scénique, concrète tout comme le spectre ayant une existence corporelle. Les costumes et les objets les font exister sur scène en tant que réalité matérielle des signes. À ce propos, un mouvement ludique s'établit entre la matérialité physique du spectacle et l'imagination du spectateur. Les apparitions-disparitions « étranges »³²² illustrent le monde imaginaire d'*Intermezzo*. Ainsi donc le réel et l'imaginaire se confondent : un être vivant et/ou mort, un univers réel et/ou irréel, d'où la confusion de l'action dramatique et d'où d'ailleurs la profusion d'images qui émerveille le spectateur. Dès lors, le public s'abandonne à un monde original dont la présence d'un spectre étranger aux humains, ayant son propre langage chiffré, semble être le créateur :

Le seul langage est le langage chiffré, et celui de l'étranger est le plus chiffré de tous³²³.

C'est un silence expansif susceptible de rendre intelligible ce qui est obscur. Le langage d'un

³¹⁶ *Intermezzo*, III, 2, p. 338.

³¹⁷ *Ibid.*, I, 5, p. 289.

³¹⁸ *Ibid.*, III, 3, pp. 319-320.

³¹⁹ *Ibid.*, III, 4, p. 347.

³²⁰ *Ibid.*, III, 4, p. 350.

³²¹ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p. 133.

³²² *Intermezzo*, I, 4, p. 285.

³²³ Jean Giraudoux, *Elpénor*, op. cit., p. 158.

inconnu formule des réponses aux interrogations soutenues et persistantes de l'Homme. Isabelle entre en relation d'échange verbal et intellectuel avec ce personnage énigmatique. Attirée de l'insolite et de l'incompréhensible, elle perçoit ce langage, réussit à découvrir le sens latent et parvient à lire ce qui est dissimulé. Et curieusement, nous nous apercevons, par analogie, qu'Isabelle fait penser à Elpénor :

Elle aimait ressentir ce qu'elle ne comprenait pas, être saisie de ce qu'elle ne saisissait pas : l'étrange, quoi, l'étranger ! ³²⁴

Une Isabelle qui parle et s'apprête pour « un rendez-vous quotidien »³²⁵ avec un étranger. Or,

cet étranger n'est plus qu'un étranger ! Il n'est à ses yeux propres qu'un être comme nous, c'est-à-dire connu à pleurer. Peut-être se connaît-il mieux encore que je ne me connais ! ³²⁶

Partant, l'étranger n'est plus un étranger, puisqu'il est un être comme nous. Car

il n'y a pas d'étranger que ce qui n'est pas humain. ³²⁷

Ce personnage représente, alors, l'Autre ; notre semblable, notre double silencieux. La naissance d'« un faux spectre »³²⁸ et la résurrection d'« un vrai mort »³²⁹ confirment l'idée du double dans *Intermezzo*, thème fréquent dans le théâtre de Giraudoux. Nous renvoyons à ce que nous avons souligné précédemment concernant l'étude du double (cf. *Siegfried*, *Amphitryon 38*, *Judith*).

Allons plus loin. Pouvons-nous affiner l'analyse de ce procédé dramaturgique et scruter l'identité de l'Autre, qui est « comme nous ». La pièce fonctionne selon un schéma dyadique

³²⁴ *Ibid.*, p. 127.

³²⁵ *Intermezzo*, II, 2, p. 313

³²⁶ Jean Giraudoux, *Elpénor*, *op. cit.*, p. 129.

³²⁷ *Ibid.*, p. 130.

³²⁸ *Intermezzo*, II, 7, p. 329.

³²⁹ *Id.*

reliant le monde des vivants et celui des morts. Le double règle le « jeu »³³⁰, c'est-à-dire que le silence consiste à soutenir la manifestation d'un personnage présent/absent, d'un faux/vrai spectre. Cet univers alimente, en effet, un mystère qui s'exprime par la présence de l'inconnu, du spectre visible et invisible. De nouveau, l'identité double se pose. Le dispositif dramaturgique donne à la pièce son caractère conventionnel d'un jeu double : réel/imaginaire, mort/vivant, vrai/faux, le silence soutient le langage de la mort, le bavardage celui de la vie. À cet égard, le double en l'occurrence l'étranger représente l'Autre qui nous manque et nous ressemble, nous entendons par « nous » les êtres humains, un étranger dont le langage amène à la conciliation des perspectives entre soi-même et l'Autre³³¹. Ainsi procède Isabelle dans *Intermezzo*. Soumise à deux mondes, par le biais du spectre, elle se cherche soi-même en se réconciliant avec l'Autre, son semblable. Le bavardage se transforme en un silence, et c'est ce qui justifie l'état d'Isabelle au dénouement.. L'univers double d'*Intermezzo*, *stricto sensu*, s'achève sur la déclaration importante du spectre :

Ce qu'aiment les hommes, ce que tu aimes, ce n'est pas connaître, ce n'est pas savoir,
c'est osciller entre deux vérités ou deux mensonges (...) entre la poix et le néant.³³²

Cette vision renoue le dialogue sur le sujet du secret des morts. Osciller entre deux vérités, parler pour ne rien savoir, se taire pour ne rien connaître, écouter pour ne rien comprendre, c'est en quelque sorte le propre de l'homme.

*

*

*

³³⁰ *Ibid.*, I, 6, p. 295.

³³¹ L'étranger apparaît chez Giraudoux un faux étranger. Autrement dit, dans *Amphitryon* 38, Jupiter étranger au couple humain est un dieu, le dieu devient ami ; dans *Judith*, Holopherne supposé l'ennemi devient l'amant qui révèle la vérité de l'amour à Judith.

³³² *Intermezzo*, III, 4, p. 350.

Déterminer le langage de l'étranger et de l'étrange implique le fait d'exploiter les procédés dramaturgiques du jeu. *Intermezzo* est une œuvre dramatique dont le texte s'harmonise incontestablement avec la représentation.

Après avoir exploité le silence vs le bavardage dans son expression assimilée à la mort et/ou la vie, et après avoir identifié dans le jeu une manifestation du silence par l'existence d'un spectre mort/vivant, nous cherchons à mettre en évidence le caractère communicatif de l'œuvre théâtrale avec son contenu et ses éléments constitutifs (espace-temps, objets, ...). Ainsi sera étudiée ainsi la rhétorique spatio-temporelle du silence dans l'œuvre dramatique.

Le silence fonctionne en tant que langage dans sa réalisation scénique. Le signifiant concret que la représentation peut figurer, c'est l'ensemble des signes et des indications spatio-temporels qui figurent dans les didascalies.

*La campagne. Une belle prairie. Des bosquets. Vers le soir.*³³³

Et par ailleurs, dit le maire :

l'endroit est étrange. Personne ne répond, pas même l'écho ... (...) Mais convenez que ce lieu est singulier !³³⁴

L'étrange c'est l'indéfinissable, l'insaisissable, l'inconnu, par suite, c'est l'expression d'un silence redoutable, avons-nous déjà convenu. Cependant, le langage de l'insolite et de l'indéfinissable se définira autrement dans la valeur spatio-temporelle. L'espace d'*Intermezzo* déclenche une voix mystérieuse. L'étrangeté incompréhensible de l'étang, de la nuit gouverne l'aspect dramatique dans la pièce et éclaire la tentation de découvrir l'au-delà.

Quand Armande déclare :

C'est un grand jeune homme vêtu de noir. Il apparaît à la tombée de la nuit, et toujours aux environs de l'étang³³⁵

³³³ *Ibid.*, I, 1, didascalie, p.279.

³³⁴ *Ibid.*, I, 1, p.279.

³³⁵ *Ibid.*, I, 5, p. 289.

nous butons sur une indication spatio-temporelle claire et précise, sur deux axes essentiels dans l'art dramatique : le temps et l'espace. Un procès à deux éléments du langage du silence s'impose ici. Il est contestable de considérer cette étude sur le décor comme indépendante du texte. Par ailleurs, il est possible de spatialiser *Intermezzo* en fonction du jeu dramatique entre le réel et l'imaginaire, l'humain et l'extrahumain. Partant de la perception du texte, nous étudions le fonctionnement de l'espace théâtral en tant que langage silencieux évocateur et descriptif.

Mademoiselle Isabelle choisissait les bords de l'étang pour ses sorties nocturnes.³³⁶

Tout parle dans le silence de la nuit au bord de « l'étang »³³⁷. Cette étendue d'eau généralement stagnante et d'une faible profondeur constitue un espace extérieur du dehors, visible, apparent dans un décor naturel qui s'ouvre aux autres. Partant, cette réalisation d'espace extérieure est parlante. Elle traduit le fait d'aller hors du réel, de « s'élever au-dessus de sa vie quotidienne et de donner un peu de jeu à sa raison ! »³³⁸. C'est la phrase formulée par le droguiste à la scène 7 de l'acte II parlant de la jeune Isabelle et de ses rencontres, nocturnes, récurrentes avec le spectre. En outre, le choix d'un moment nocturne n'est pas fortuit. Dans la nuit, le silence s'annonce comme une parole intime, le mot d'un secret. La nuit renvoie, par ailleurs, au temps du repos, du retour à soi. Et l'on voit Isabelle, en quête de sa propre fin, en l'occurrence de sa propre « nature »³³⁹, s'abandonnant à cette intimité et se reposant de la sorte dans le silence des morts. C'est quasiment le même cadre spatial avec un aspect temporel différent, qui structure les deux premiers actes d'*Intermezzo* ; comme le montrent les didascalies :

*Un autre aspect de la campagne. Bosquets de hêtres. Haies. Crépuscule encore lointain.*³⁴⁰

Le décor change à l'acte III, et l'on passe à un espace clos ayant un contact assez restreint avec le monde extérieur par la présence d'un balcon et de deux fenêtres :

³³⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 293.

³³⁷ *Id.*

³³⁸ *Ibid.*, II, 7, p. 330.

³³⁹ *Judith*, II, 7, p.250.

³⁴⁰ *Intermezzo*, II, 1, didascalie, p. 306.

*La chambre d'Isabelle. Un balcon à deux fenêtres d'où l'on voit la place de la petite ville, sur laquelle donne aussi une porte fermée.*³⁴¹

C'est ce qui indique, d'ailleurs, le retour à l'ordinaire, à la vie quotidienne.

Si nous résumons l'essentiel de ce que nous avons tenté de montrer quant au décor, nous dirons qu'*Intermezzo* offre un spectacle harmonieux de particularité spatio-temporelle. Ce n'est pas l'espace du beau paysage avec des fleurs et des forêts ni d'ailleurs des châteaux et des palais royaux avec des grands gardiens, ce n'est pas non plus le temps du beau jour ni de l'heureuse lumière du jour et du soleil, mais il s'agit d'échanges avec un personnage à la fois mort et vivant dans un cadre spatio-temporel « singulier »³⁴². La conquête de l'inconnu, en l'occurrence la recherche de la vérité, favorise des rencontres constantes avec un spectre dans une prairie, au bord d'un étang, avons-nous bien vu. Le dispositif scénique d'une expression sibylline propose, par son « moyen d'expression »³⁴³ silencieuse, du plaisir au spectateur qui « cherche (...) des révélations »³⁴⁴, mais n'obtient, toutefois, « dans (le) spectacle que des jouissances »³⁴⁵. La pièce parle par ses éléments théâtraux. L'endroit est silencieux et redoutable, il évoque la mort, et fait parler un spectre. Le temps nocturne fait retentir un silence dont le mot intime suggère le mystère

L'on ne peut pas réfléchir sur l'aspect spatio-temporel en faisant abstraction d'un élément fondamental dans l'étude du langage dramatique et qui accroît même ici le rapport intime entre l'espace et le temps : la musique. *Intermezzo* entre, en particulier, dans l'espace dédié à l'écoute par son panorama large de sons : silence, musique, bruit, voix diverses, ... Ce qui fait que l'on ne saurait parler du langage dramatique sans parler du décor sonore auquel nous nous intéresserons en particulier dans cette pièce.

La musique est un des éléments paraverbaux du langage les plus importants, elle s'impose

³⁴¹ *Ibid.*, III, didascalie, p. 333.

³⁴² *Ibid.*, I, 1, p.279.

³⁴³ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 40.

³⁴⁴ Jean Giraudoux, *Littérature*, op. cit., p. 34.

³⁴⁵ *Id.*

particulièrement dans *Intermezzo*. La métamorphose du personnage d'Isabelle, la réanimation dans le dénouement de la pièce et le retour au réel ne font que signer l'avènement d'une scène basée sur le son, donc, sur le langage paraverbal. Conçu hors de la parole, ce langage fait jaillir des phrases musicales qui sont un puissant facteur de « distanciation » et d'« identification »³⁴⁶. Forme scénique de converser et de discuter, la musique dispose de pouvoirs étendus et efficaces. Ces effets servent à évoquer et à valoriser une discussion ravissante entre espace-musique, avons-nous vu. Kemp écrit à ce propos dans *La vie du théâtre* :

La mise en scène (...) sert de partition musicale à la prose. Elle (...) invente des silences éloquents, donne du relief aux caractères. Elle est la collaboratrice du dramaturge.³⁴⁷

Jouvet demande à Francis Poulenc d'écrire une musique de scène à l'initiative de Giraudoux qui souhaitait avoir deux actes champêtres et un acte de flonflons provinciaux, un clavecin avec deux premiers actes et un hautbois, une clarinette, un piston et un trombone au troisième.

La fonction essentiellement valorisante de la musique, intervenant à plusieurs reprises, est fort accentuée ici. D'ailleurs, les pièces de Giraudoux sont toujours accompagnées d'une musique originale, ce qui est le cas ici : le jeu de la musique : les bruitages (vents, orage, foule) ; les airs (folklore, danse) ; les bandes-sons, les enregistrements et les inventions sonores ; etc. Contrairement à la fonction de la musique dans différentes œuvres dramatiques, qui consiste à établir une transition entre la vie courante et la vie rêvée, entre l'univers de la scène et celui de la salle, l'univers sonore d'*Intermezzo* souligne plutôt le caractère délicat et si expressif du rapport entre le réel et l'imaginaire. Il rend ainsi plus sensible la solennité d'un tel langage sonore constitutif. Ces voix provoquées au dénouement ne font que rompre un silence, signe de mort pour ramener à la vie, voire au réel.

Toute musique de scène est une expression du dit et /ou du non-dit en même temps. Faisant partie du langage dramatique, elle crée une situation d'énonciation par l'ensemble caractéristique de sonorités diverses : bruits, voix, instruments musicaux tels que la fanfare (acte III, scène 5), le hautbois, ... Ce dialogue sonore, ayant dans *Intermezzo* une valeur d'évasion mais aussi de retour

³⁴⁶ Les termes de « distanciation » et d'« identification » sont empruntés à Brecht.

³⁴⁷ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 124.

à la réalité, participe aux différentes étapes du drame, voire à l'action dramatique. Et l'on comprend bien alors le rôle de plus en plus grand qu'a joué la musique dans le théâtre de Giraudoux. Effet puissant, expression pénétrante, la musique évoque ici plusieurs éléments instructifs quant au déroulement des événements dramatiques. À proprement parler, l'effet sonore intervient dans une fonction spatiale et contribue à créer tout au moins un autre lieu scénique outre la chambre d'Isabelle. Dès lors, par sa participation à l'action, la sonorité donne à l'acte sa tonalité. Elle accentue son caractère provincial d'autant plus qu'elle soutient « la fugue du chœur provincial »³⁴⁸ comme une sorte de liturgie qui réanimera et ramènera Isabelle à la vie réelle.

Dans la même perspective de cet art sonore, faudrait-il s'arrêter sur le dénouement d'*Intermezzo* qui est mis en valeur par la musique qui ranime, en effet, l'attente du public. Et, certes, le fait d'entendre les effets sonores de la réanimation d'Isabelle permet de mieux appréhender la voix du silence. Jouvet a su admirablement transposer le jeu dans une distribution musicale originale. Il a eu recours à une reconstitution artificielle et a fait appel à des sonorités différentes. Et ce dans le but de soutenir l'action et d'accentuer la réalité théâtrale. De fait, le concepteur sonore planifie et réalise, pour ainsi dire, un langage musical selon les besoins de la pièce. Il confirme la cohérence entre le texte et la représentation.

La qualité de la dramaturgie tient essentiellement, dans cette pièce, à l'art de combiner les sons entre eux, au jeu de la musique. Dans le dénouement, le retour à la vie ordinaire consiste « à rapprocher d'aussi près que possible (...) le bruit de sa (d'Isabelle) vie habituelle »³⁴⁹. Et à juste titre, la scène de réanimation (la scène VI de l'acte III) conclut la pièce et marque la fin des péripéties. Autrement dit, « il faut rendre la vie (...) plus forte que la mort »³⁵⁰, à vrai dire, rendre le bavardage plus fort que le silence, en percevant une telle sonorité acoustique qui résonne et rompt le silence prédominant.

³⁴⁸ *Intermezzo*, III, 6, p. 353.

³⁴⁹ *Ibid.*, III, 6, p. 352.

³⁵⁰ *Id.*

Dans la scène VI de l'acte III, le droguiste demande aux demoiselles Mangebois de bavarder :

Entrez avec votre sœur, et bavardez à mon commandement.³⁵¹

Le bruitage, le chœur, la musique, et notamment le bavardage ne font que ramener dans un cadre singulier, après un « *joli rêve* »³⁵² le spectateur et le personnage à la vie ordinaire.

*Ce n'est qu'un rêve, un joli rêve.*³⁵³

En effet, le dénouement établit un rapport entre le silence et le bavardage. Le silence devient « une espèce de long cri »³⁵⁴ qui mène au bavardage à la fin de la pièce. Ce long cri est interrompu par des voix interminables. Et l'on sait bien que le silence « parle » et que son « éloquence » joue un rôle capital dans la communication. Considérons l'achèvement des deux pièces. Dans *Intermezzo*, le dénouement est déterminé par l'acte de réanimation qui est un langage non silencieux. Il s'agit alors de « rendre la vie (...) plus forte que la mort »³⁵⁵ alors que dans le dénouement de *Judith*, les cris favorisent une acclamation à la mort, une façon de rendre gloire à la mort et non pas à la vie. Le concert de voix -si l'on ose appeler de la sorte- incarne une évocation allégorique de l'au-delà. Tout semble être vacarme dans ce monde. De ce fait, le bruit anime la vie et le bavardage rend vivant, c'est-à-dire humain. Le thème de la création revient dans le théâtre de Giraudoux sous la forme de la « réanimation ». Ayant un effet perlocutoire, la réanimation sera non seulement perçue par les personnages mais à plus forte raison adressée à l'intention du spectateur. La hantise de la mort perturbe la sérénité de la vie quotidienne du public. Une telle « voix discordante »³⁵⁶ du réel anime la conscience endormie d'Isabelle et stimule son sommeil. Les personnages d'*Intermezzo* créent une ambiance de mouvement et de vie. Écoutons les rires, les bruits, les voix irrégulières, la musique, les airs, ... ,

³⁵¹ *Id.*

³⁵² *Ibid.*, III, 6, didascalie, p. 353.

³⁵³ *Id.*

³⁵⁴ *Ibid.*, II, 6, p. 327.

³⁵⁵ *Ibid.*, I, 6, p. 352.

³⁵⁶ *Ibid.*, II, 6, p. 326.

tous ces sons qui se combinent d'une façon variée relèvent de la catégorie du matériel paraverbal puisqu'ils sont de nature auditive et visuelle. « Le triplet « voix », « ton », « silence », représente l'univers de la parole (...) du théâtre »³⁵⁷ et donc de la vie. Les cris, les rires, les sons sans harmonie remarquable qui marquent le dénouement, dépeignent le monde des vivants. Ils deviennent une expression libératrice, un langage reconnu comme l'aboutissement à la reconnaissance du réel. Ce n'est qu'un dire manifesté comme une allégorie opposée au silence de la mort. Les cris impliquent un retour à la réalité quotidienne des hommes et se superposent au silence d'Isabelle. Observons cette didascalie si révélatrice dans la scène 6 du dernier acte :

*Les manilleurs se mettent à jouer vraiment , les femmes à chuchoter. (...) Au lieu des bruits factices, le bruit de la vie même. (...) Un passant qui siffle : « Ce n'est qu'un rêve, un joli rêve. » (...) Isabelle peu à peu frémit.*³⁵⁸

La réanimation est assurément accentuée par l'expression de la musique qui rend l'écoute du silence plus sensible et plus authentique. *Intermezzo* est accompagnée d'une musique originale dans le dénouement. Le rythme est rapide. Le *tempo* est vif pour accentuer la réanimation dans un décor d'une beauté insolite marquée par l'aspect d'étrangeté. Par ailleurs, Jovet accorde une importance significative aux mouvements des groupes et voix de la foule pour mettre en relief la solitude tragique du héros (cf. Judith, parmi la foule et les voix diverses, dans la scène de l'acclamation de la sainte) et accélérer le retour au réel après avoir vécu un beau rêve.

La résurrection est le retour à la vie. Elle illustre le triomphe de la mortelle. Et « tout le monde sait que la résurrection est la forme supérieure de la vie »³⁵⁹, dit Giraudoux dans *Or dans la nuit*. *Intermezzo* reste « une aventure »³⁶⁰, un rêve silencieux, beau et somptueux.

À « la tombée de la nuit »³⁶¹, tout commence à disparaître pour réapparaître sous une autre forme

³⁵⁷ Etienne Brunet, *Le vocabulaire de Jean Giraudoux structure et évolution*, Le vocabulaire des grands écrivains 1, Genève, Éditions Slatkine, 1978, p. 439.

³⁵⁸ *Intermezzo*, III, 6, didascalie, p. 353.

³⁵⁹ Jean Giraudoux, *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969, p.138.

³⁶⁰ *Intermezzo*, III, 2, p. 339.

³⁶¹ *Ibid.*, I,5, p. 289.

et sous une autre identité. D'où, d'ailleurs, tout le principe de l'univers.

L'inspecteur : (...) L'épisode Isabelle est clos. (...)

Le droguiste : Et fini l'intermède ! ³⁶²

Nous « touchons à une heure tragique »³⁶³.

³⁶² *Ibid.*, III, 6, p. 356.

³⁶³ *Ibid.*, II, 2, p. 311.

Chapitre III

Le silence tragique

Parfois tout était pensée, bavardage. (...)
 Soudain, nous ne pensions plus, nous ne
 parlions plus. (...)
 Nous sommes muets ...³⁶⁴
 Parfois, tout nous est facile.³⁶⁵
 Parfois tout est juste ... (...) Juste la guerre ...³⁶⁶
 Soudain, tout est injuste ... (...) parfois tout est
 comique.³⁶⁷
 Soudain tout est tragique.³⁶⁸

Le processus tragique mène à une nouvelle étape dans l'œuvre dramatique de Giraudoux. La recherche de soi, qui tient une place primordiale dans *Siegfried* et *Amphitryon 38*, fait place au jeu d'interaction du vrai et du faux. Elle trouve, en effet, son expression dans une manifestation double d'un personnage silencieux et/ou bavard. Le nom d'Isabelle devient le support d'un élan inconscient vers l'inconnu et un prétexte d'évasion dans l'absolu. La chaîne est simple : l'inconnu évoque la mort ; la mort engendre le mystère ; le mystère se traduit par un silence ; le silence atteint son paroxysme dans le tragique.

Notre approche dans ce chapitre s'attache à un aspect du silence dramatisé sous la forme de « valeurs inconciliables »³⁶⁹. Dès lors, le silence apparaît comme la manifestation du destin (*La*

³⁶⁴ Jean Giraudoux, *Adorable Clio*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1939, p. 89.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁶⁹ Michel Raimond, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux : La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Paris, Nizet, 1982, p. 108.

Guerre de Troie n'aura pas lieu), du fatal (*Electre*)³⁷⁰. Ces notions apparaissent très proches et même assez difficiles à distinguer. Le destin est cette puissance surnaturelle qui fixerait le cours des événements. Il semble être particulier à la vie de chacun. Tandis que la fatalité est la destinée inévitable. Elle insiste sur le caractère incontournable des événements. Le silence se manifeste avec vigueur par ces deux puissances extérieures à la volonté humaine. Il se définit une voix qui annoncera la justice et dénoncera la vérité. Le spectateur s'éloigne de la légende antique pour participer au jeu de Giraudoux. Nous allons procéder à une lecture dramaturgique de la fable. L'analyse vise à démontrer que le silence est un langage tragique qui parle à travers le destin, le fatal, les dieux, et dit la vérité. Comment ce langage apparaît-il dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre* où le conflit tragique s'impose implicitement dès le lever du rideau et qui ne sera élucidé qu'à la tombée du rideau ?

Un plan se décline, dès l'abord, autour d'un axe principal de réflexion : le silence du destin/de la mort et le bavardage de la raison/de l'amour. La perspective mettra en valeur la voix d'un silence tragique qui s'identifie par le biais de certaines notions telles que le destin, le fatal, l'absolu et l'absurde. La puissance extérieure à la volonté humaine régirait l'univers dramatique, en fixant de façon irrévocable le cours des événements. Elle s'annonce un discours implicite qui s'explicite par une évocation paraverbale de la guerre (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) et de la mort (*Électre*). Une représentation proéminente se fait valoir dans cette lignée qui favorise l'élaboration du tragique. Dès lors, se fait entendre dans cette structure la voix silencieuse de l'absurde qui engendre un appel à l'absolu, par suite à la vérité. En définitive, la danse des Euménides et le monologue du mendiant engagent une énonciation dramaturgique du Vrai, de la justice. Le langage de ces personnages énigmatiques communique, en effet, une révélation de ce qui est tenu secret et incompréhensible.

L'enjeu fonctionne selon une vision dyadique. Le silence du destin et des dieux s'oppose

³⁷⁰ Nous nous permettons d'élaborer l'idée avancée à propos des éléments constituant le tragique, à savoir le destin et la fatalité. Nul ne peut changer quelque chose de fatal, cette chose est inscrite dans le destin. En effet, il s'agit de deux notions contiguës. Le destin désigne l'histoire future de l'homme ou de la société telle qu'elle est prédéfinie par une instance supérieure aux hommes (éventuellement divine) ou immanente à l'univers (éventuellement la philosophie de l'histoire ou la nature). Dans cette perspective, il est quasi impossible à l'être humain d'échapper à son destin, au moins dans ses grandes lignes. Alors que la fatalité, issue de la racine *fatum* en latin, serait plutôt le caractère de ce qui est inéluctable. Nous devons tous mourir, néanmoins, nous sommes *a priori* maître de notre destinée. À souligner ici que la fatalité est souvent associée aux "Dieux" et au "Ciel" dans les œuvres tragiques de Jean Racine (*Phèdre*).

au bavardage de la raison et des humains. Le langage de la parole cherche à détourner la volonté des dieux pour détourner la guerre (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*), et quérir la justice (*Électre*). Les hommes entreprennent une action en s'engageant dans des dialogues où le dispositif verbal met à l'épreuve le mot paraverbal du fatal. Se situant au-delà des forces divines, ils se reportent sur la parole afin de compenser un manque, de dissimuler la force des choses, par suite vaincre le destin et convaincre le divin. Les mots se mettent à l'œuvre et deviennent une forme de refuge. Et l'on croit que par le bavardage on parvient à persuader les dieux et à surmonter par sa volonté humaine et par sa ténacité une réalité puissante et hostile. Néanmoins, l'argument semble inopérant et manque de vigueur. Dans cet affrontement inefficace qui résulte d'un antagonisme, la parole fait preuve d'un bavardage absurde, déraisonnable. Le silence se prononce. Il s'affirme pour régir le dialogue et soumettre l'action à la loi de détermination. Les événements mènent à vivre un jeu qui traduira la défaillance de la parole des hommes (Hector, Andromaque), la puissance et la vigueur du destin, du verbe non-dit et par suite celle du silence. Une formule citée par Jacques Robichez commande notre réflexion.

Si bien que le spectateur qui a commencé par entendre dans le théâtre de Giraudoux un destin nommé Jupiter, en vient maintenant, par l'effet d'une ironie beaucoup plus âpre, à y rencontrer un destin nommé silence.³⁷¹

Le destin acquiert une appellation. Il s'appelle silence et pèse par sa voix inexorable. En effet, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* met en exergue un conflit incessant, constituant le pivot de la pièce, entre le langage de la raison et celui du destin, entre les Troyens et les Grecs. Cet antagonisme représente une allégorie de l'affrontement inéluctable entre l'homme et la divinité. Pour René Marill Albérès,

La tragédie représente pour Giraudoux une crise exceptionnelle destinée à éclaircir momentanément le conflit entre homme et destin. Elle est comme une confession réciproque de l'humanité et des forces non-humaines.³⁷²

Dans cette tragédie, il est question de deux puissances dont chacune possède sa propre logique. Ces « forces non-humaines »³⁷³ se livrent à un dialogue de sourds. Nous assistons à une confrontation de deux dominations, voire deux volontés qui ne peuvent jamais se comprendre ni

³⁷¹ Jacques Robichez, *Le théâtre de Giraudoux*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieure, 1976, p. 247.

³⁷² René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., pp. 402-403.

³⁷³ Id.

se communiquer, car

Tout ce qui est fort et fatal est sourd-muet³⁷⁴

écrit Jean Giraudoux dans *Combat avec l'ange*. Là, se noue le conflit qui mène à l'acception de l'absurde, -nous utilisons ce terme avec précaution- à travers un héros tragique subissant une action fatale. Giraudoux définit aussi le héros tragique dans *Littérature* : « C'est un être particulièrement désigné à la cohabitation avec toutes les formes et tous les monstres de la fatalité »³⁷⁵. Hector semble être la personnification de la raison, de l'esprit rationnel, autant dire de la logique humaine. Désigné à cohabiter avec les différentes figures de la fatalité, il se montre bavard, néanmoins, son bavardage soutient la paix et devient une sorte d'affirmation de soi et de la volonté de l'homme. Le langage de la raison éprouve une tentation de conquérir celui du destin. Nous retenons et maintenons le processus de notre argumentation. Deux éléments fondamentaux autour desquels se forme le conflit tragique : le silence et le bavardage. Ils sont déployés ici dans la perspective de tragédie tel que la conçoit Giraudoux. Faisant du héros tragique un homme grandi par un destin surhumain, l'auteur s'en explique dans une conférence donnée en 1932 à Bellac, sa ville natale, intitulée *Bellac et la tragédie*. Il définit ainsi la tragédie : "Qu'est-ce la tragédie? C'est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain; c'est l'homme arraché à sa position horizontale de quadrupède par une laisse qui le retient debout, mais dont il sait toute la tyrannie et dont il ignore la volonté »³⁷⁶.

Si nous admettons, dans cette « tragédie », que le silence est un signe de « consentement »³⁷⁷, le bavardage sera éventuellement signe de refus de l'ordre surnaturel³⁷⁸. C'est dire que l'« obstination »³⁷⁹ d'Hector traduit une manière de se prononcer contre la guerre et de se déclarer en faveur de la raison. Ainsi donc le fait d'être bavard justifie un désir inconscient de détourner le destin et de réagir selon sa propre liberté. « C'est cette conception tragique du

³⁷⁴ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 83.

³⁷⁵ Jean Giraudoux, *Littérature*, op.cit., p. 249.

³⁷⁶ Jean Giraudoux, "Bellac et la tragédie", *Littérature*, op. cit., p. 256.

³⁷⁷ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 4, p. 491.

³⁷⁸ L'idée renvoie à *Judith*. Judith fut silencieuse notamment dans la scène du dénouement. Soumise à la loi de Dieu, elle accepte enfin la mission qui lui fut attribuée. Son silence dénote un consentement. C'est un acte libre de la pensée par lequel Judith s'engage entièrement à accepter une aventure et à accomplir une mission.

³⁷⁹ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 9, p. 510.

langage, où le mot équivaut au silence, que l'on trouve chez Kafka, Joyce, Bataille, Klossowski, Michaux, Céline, Blanchot et Beckett »³⁸⁰. Dès lors, le bavardage semble être l'effet d'une pesée irrévocable, d'un conflit insoluble qui sera, tout de même, élucidé par le travail du destin. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Hector, qui agit en homme avisé, préconise la recherche de la paix par des négociations au plus haut niveau, il est le personnage qui se sert d'une touche lucide, toutefois, « aveugle »³⁸¹ pour « aller contre le sort »³⁸². Et l'on voit bien que le couple Andromaque-Hector s'affirme, voire se pose en s'opposant à la volonté du destin. De même, le bavardage d'Électre est une manière d'insurrection contre le fatal pour défendre la justice voire la vérité. Cette attitude intransigente témoigne du refus de se soumettre à l'incompréhensible et de céder aux lois de l'univers. Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus écrit : « La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible »³⁸³.

Si le silence s'impose par la voix du destin, le bavardage exprime une riposte. Il se définira, pour lors, comme une forme d'insurrection profonde contre le silence du destin, en l'occurrence une forme de refus d'obéissance et de soumission à ce qui paraît inévitable. Cela dénote la libération et le désir de se délivrer de toute contrainte irréversible. Partant, le bavardage laisse transparaître une tentation humaine de transgresser « le sort »³⁸⁴. En termes plus explicites, la parole interprète un appel à surpasser la loi supra-terrestre et par suite à éviter « une catastrophe aussi redoutable que la guerre »³⁸⁵. Cette tentation d'aller au-delà du destin souligne que le rationnel engendre une action de surmonter la volonté des dieux. Dès lors, les humains cherchent à approuver, par des mots, par des paroles une telle puissance dans un univers terrestre où l'homme serait le maître de sa propre fin. Du moment que pour « Giraudoux, la catastrophe humaine n'anéantit pas la voix humaine (...) ; l'écrasement par le destin n'implique pas la soumission au Destin reconnu comme absolu. »³⁸⁶

Entre le silence du destin et le bavardage de la raison, la pièce mène un conflit tragique qui sera peut-être liquidé par la voix prépondérante de l'inéluctable. Sur ces entrefaites, la pièce passe à l'aspect fatal ; le silence incarne la déraison et *a fortiori* la voix du divin. Le spectateur et le

³⁸⁰ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, op. cit., p.84.

³⁸¹ *Sodome et Gomorrhe*, II, 4, p. 894.

³⁸² *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13, p. 548.

³⁸³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p.21.

³⁸⁴ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13, p. 546.

³⁸⁵ *Ibid.*, I, 9, p. 507.

³⁸⁶ Pierre Gobin, « La « déclaration » dans la dramaturgie de Giraudoux », *Revue d'Histoire Littéraire en France. N° spécial Jean Giraudoux*, Paris, Armand Colin, 83^e année, n°5-6, Septembre/ décembre 1983, p. 815.

personnage saisissent pour lors cette voix irréfutable et péremptoire. Ils discernent l'intervention des dieux et perçoivent la volonté supérieure divine, « maîtresse de la résolution du conflit »³⁸⁷ selon l'expression de Robert Kemp. La guerre de Troie aura lieu :

Le rideau tombe. La guerre de Troie aura lieu. La Guerre est une fatalité.³⁸⁸

Et voici comment le destin, cette « puissance une et universelle qui dépasse les particularités des dieux individuels »³⁸⁹, entre dans le déroulement de l'action, et règle une certaine nécessité absolue qui déterminera le tragique.

Comment le destin se manifeste-il dans la pièce et sous quelle forme de discours fait-il apparition ? Le destin se manifeste sous la forme d'un langage silencieux et dévoile une image supposée invisible³⁹⁰. Son expression s'accroît dans l'apparition persistante d'une puissance non-humaine qui s'impose dès le premier acte. Son langage est déterminée dans la connaissance de l'action dès le lever du rideau, et l'impossibilité de s'en extirper. Une question s'impose d'emblée : qu'est-ce que le Destin ? Comment peut-on définir cette notion constamment obscure et plus ou moins inquiétante ?

Cassandre nous propose une définition :

Andromaque : Je ne sais pas ce qu'est le destin.

Cassandre : Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps.

C'est épouvantable.³⁹¹

Dès la première scène de l'acte I, la formule de Cassandre relève les prémices du jeu. Le destin est défini, il serait une allusion à la guerre, un langage paraverbal qui dit les événements à venir. Cassandre, qui explicite l'implicite si l'on ose dire, dit le silence, révèle le non-dit, voit

³⁸⁷ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 66.

³⁸⁸ Pierre Brodin, *Les Écrivains Français de l'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 159.

³⁸⁹ Hegel, *Esthétique, l'Art classique*, Aubier-Montaigne, 1964, p. 129. Cité par Pierre Brunel, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, Collection « U2 », 1971, p. 152.

³⁹⁰ Henry Bidou estime dans *Le Temps*, (25-11-35), que, pour une fois, un écrivain français a rendu visible la fatalité.

³⁹¹ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1, p. 484.

l'invisible, et entend même le sous-entendu dissimulé profondément dans le travail de la fatalité. Cela dit, le jeu théâtral ne fait qu'accroître la pesée du destin et l'intensité de la tragédie. Et si le personnage se précipite au dénouement et se hâte d'arriver à sa destinée qui, pour Hegel, « détermine ce qui doit arriver et ce qui arrive »³⁹², le spectateur, de son côté, se contente de cette esquisse pour être mené lui aussi par la force des choses à son destin fatal. Il pénètre à juste raison l'univers tragique de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et d'*Électre*. Ce « sentiment profond du mystère et (...) de la fatalité qui pousse l'humanité à la poursuite du malheur »³⁹³ émane du destin et le définit. Tout est fixé d'avance et l'on entend alors une voix silencieuse qui s'impose à mesure. Autrement dit, le sort des Troyens est dicté par le discours puissant et souverain des dieux qui, comme, dans la tragédie grecque, semblent être soumis à cette force « inéluctable »³⁹⁴ qu'est le destin. Et l'on se demande : « sont-ce les dieux qui veulent le tragique ? »³⁹⁵. La réponse reste contestable. Et l'on tente de changer le cours des événements pour éviter la guerre.

Remarquons que le fait de « déjouer la guerre »³⁹⁶, de contrarier la fatalité crée un effet d'expectative inquiétant chez le public. À cet égard, une superposition de l'historique et du réel, voire du conscient et de l'inconscient se met en place. Le spectateur a l'impression d'être hors du temps réel du fait que les événements historiques sont détournés dans le jeu. Ayant sa voix humaine d'un révolté insoumis à l'ordre du fatal, il s'abandonne ainsi à son « imagination »³⁹⁷ et se laisse aller dans l'espace-temps fictif. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* transforme le cours des événements légendaires et élabore un jeu au profit d'une dramatisation de la fable. Cependant, la grande ligne droite et nette est respectée. La voix du fatal résonne sans cesse dans la pièce. Par ses différentes expressions, elle touche en permanence le spectateur et le mène jusqu'au dénouement, en l'occurrence à la déclaration de la guerre. Cassandre pourra donc bien lancer sa dernière réplique :

Le poète troyen est mort...La parole est au poète grec.³⁹⁸

³⁹² Hegel, cité par Pierre Brunel, *Le Mythe d'Électre*, op. cit., p. 154.

³⁹³ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p. 59.

³⁹⁴ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13, p. 545.

³⁹⁵ Alain Niderst, *Jean Giraudoux, ou l'impossible éternité*, Paris, Nizet, 1994, p. 60.

³⁹⁶ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13, p. 548.

³⁹⁷ *Ibid.*, II, 5, p.522.

³⁹⁸ *Ibid.*, II, 14, p. 551.

Tragédie de la fatalité, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, avons-nous conclu, évoque l'intervention d'une volonté souveraine qui régit le conflit. Cette détermination lourde est prédéfinie par l'expression silencieuse du destin, autant dire par la thématique d'une guerre à assumer et par l'action des personnages qui agit au-delà de l'« ordre établi » des choses. Dès lors, le silence du destin pèse dans la tragédie. Procédé de langage, il occupe autant de place dans la thématique que dans la langue, dans la composition textuelle que scénique. Voici cet univers dramatique chargé d'éprouver les grands coups du sort et les grandes souffrances de l'homme selon un « dominateur commun : l'art de communiquer »³⁹⁹. Cet art se fonde sur un silence éloquent qui, dénominateur, est une métaphore du destin terrible. Il cultive le sens de l'absurdité de l'existence et par suite l'atmosphère du tragique.

La guerre de Troie n'aura pas lieu se rattache au « genre oratoire » qui est la tragédie par son sujet, la guerre, par la place du destin et l'impuissance des hommes. Cependant, il est inévitable d'ouvrir une brève parenthèse qui touche deux niveaux d'analyse : celui du texte (le thème) et celui de la représentation (le jeu). Le but est de mettre en exergue l'influence de la tragédie classique sur la tragédie giraudouienne dans le canevas du langage du silence autant dans la représentation (signe visuel : décor, espace-temps) que dans le texte (signe auditif : thèmes, dialogue dit et/ou non dit).

N'est-ce pas une remise en question fondamentale de ce qui caractérise ce genre dramatique ? Giraudoux est influencé par certains grands poètes tragiques tels que Racine. Ainsi par exemple les leitmotifs et les idées obsédantes que l'on retrouve sans cesse chez lui sont quasiment identiques aux thèmes des tragédies de Racine : le crime (*Judith*, *Électre*) ; la guerre (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) ; le suicide (*Pour Lucrèce*) ; la cruauté des dieux ; le destin ; la fatalité, etc. Dieu ou les dieux peuvent être les auteurs du destin d'Oreste ou de Phèdre ou de Judith (ce sont Oreste, Phèdre et Judith qui courent à leur propre perte). Et comme celles de Racine, les tragédies de Giraudoux commencent en état de crise. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*, et *Judith* tiennent en suspens l'angoisse et l'espoir, à cette menace d'explosion qui court le long de la pièce. Dans la conception spatio-temporelle, Giraudoux respecte l'unité de temps. L'action dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ne dépasse pas les vingt-quatre heures.

³⁹⁹ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 3.

L'auteur conçoit un décor légendaire en harmonie avec le verbe et le thème dramatique, c'est-à-dire avec le silence et l'imagination. Ce qui permet à l'homme de se contempler voire de considérer son propre destin dans cet univers oscillant entre le réel et l'irréel, entre la vie et le théâtre⁴⁰⁰. Cette idée sera abordée quand nous traiterons de *l'Impromptu de Paris*. Une parenthèse a été fermée.

Pourtant, « Giraudoux cherche manifestement un tragique dramatiquement pur. (...) C'est précisément cette pureté qui laisse pressentir la fatalité, au sens du fatum antique »⁴⁰¹.

Nous avons posé une analogie succincte entre la tragédie giralducienne et la tragédie classique. Une mise en parallèle permet de percevoir davantage l'esprit de tragédie et de mieux saisir la voix intense et distincte du fatal, de l'absurde, par suite de l'absolu. Des termes d'une portée considérable tels que le destin, la fatalité sont incarnés dans une manifestation silencieuse toutefois puissante qui ne cesse de réitérer ses formes dans les deux pièces étudiées. Notre objectif sera désormais d'authentifier la voix du silence constamment présente dont l'écho puissant se fait fortement entendre à travers le tragique, et de justifier, pour lors, un appel à l'absolu, à l'absurde et potentiellement à la vérité.

Une voix éloquente touche constamment l'allocutaire ou le spectateur. Le silence apparaît comme la manifestation dramatique d'une logique supérieure qui règle l'univers en vue d'une issue fatale. Il dissimule un certain pouvoir associé à une supériorité absolue inhérente. D'où l'existence de l'univers tragique caractérisé *a fortiori* par les exigences et les valeurs de l'absolu. Remplaçant les dieux d'*Amphitryon* 38, le destin dénonce, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* la voix silencieuse de la vérité et par suite de l'absurde. Il authentifie une voix mystérieuse et intrigante que l'on entend, mais pas explicitement, et qui transcende la volonté inexorable des dieux. Cette puissance inaccessible aux hommes s'avère être une vérité latente qui pèse par sa voix omniprésente. Serait-elle un appel faisant partie intégrante du jeu, auquel l'être est soumis involontairement et auquel il ne peut échapper. En effet, la résignation à l'inéluctable engendre la présence d'une logique surhumaine, d'une « seule vérité tragique, celle de la fatalité »⁴⁰². Et selon

⁴⁰⁰ Il s'agit d'un « microcosme où doivent éclater à leur grande couleur et leur plus grande passion les penchants, les facultés, les perfectionnements poétiques (...) d'une époque », écrit Jean Giraudoux dans *Littérature*, « Racine », *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰¹ Etienne Calais, *Petit bréviaire giralducien*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰² René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, *op. cit.*, p. 395.

la formule de René-Marill Albérès, cette vérité « est justement le fait que la direction du monde n'appartient pas aux hommes, et qu'ils se trouvent alors devant un conflit entre leurs intentions et la marche des événements, conflit psychologique et moral qui constitue l'essence de la tragédie. »⁴⁰³.

Et c'est ainsi que l'on pourra identifier le silence. Voix de la vérité, souveraineté supérieure, appel inévitable, logique surhumaine, un non-dit probant, ce ne sont que les figures emblématiques et variées d'une expression légitime, d'un langage unique concluant et vigoureux où émergent les conflits et se déploient l'autonomie et la liberté de l'expression : c'est le silence tragique. Cette forme de langage exerce son emprise prépondérante dès le lever du rideau et mène le jeu à sa fin. Autrement dit, le destin détermine les événements, la guerre est inévitable, et l'on entend sa voix résonner dès l'exorde.

Il nous semble opportun de poser la question suivante : comment la voix de la vérité se fait-elle entendre dans la pièce débattue ? Tout d'abord, elle se fait entendre par le silence du destin mais aussi par le bavardage de la raison, par l'expression de l'absurde et par suite du tragique. En outre, elle se fait percevoir par la présence d'un être surnaturel, d'« une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel »⁴⁰⁴. Hélène inspire la voix de la fatalité. Sa présence alors, serait-elle la raison déterminante de la guerre de Troie ? Il serait absurde d'avoir des propos sûrs et de déterminer les vrais motifs de ce conflit. L'enlèvement d'Hélène, le meurtre de Demokos seraient des prétextes, des arguments illusoire pour justifier la guerre. Ceci reste incertain et donc discutable. Les raisons sont illogiques et aberrantes. La vérité est là. On entend son écho. La guerre aura lieu parce que c'est le destin qui l'exige, ce sont les dieux qui la réclament. Leur silence s'avère plus influent que le bavardage de l'homme. L'expression de l'absurde fait sentir ses effets de manière latente et plus ou moins menaçante. D'ailleurs, l'*aventure* de Judith et le *rêve* d'Isabelle laissaient entendre une voix qui suggère l'esprit de l'absurde. L'acte de tuer par amour (*Judith*), les affrontements réguliers de la vie et de la mort par la présence d'un spectre mort/vivant (*Intermezzo*) ne contiendraient-ils pas le sens d'une telle absurdité des faits ?

Giraudoux fait percevoir à leur interlocuteur, dans *La guerre Troie n'aura pas lieu*, le

⁴⁰³ *Id.*

⁴⁰⁴ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13, p. 547.

retentissement d'un silence concluant bien qu'effroyable qui dissimule une catastrophe. À cet égard, une « chose est sûre : le silence s'entend »⁴⁰⁵ au moment où Hélène est en marche et au moment où Ulysse s'apprête à regagner son navire. « Il semble, dans ces instants-là, que l'atmosphère devienne à la fois plus calme et plus sonore. »⁴⁰⁶ Et l'on se retrouve devant une situation injustifiable et injustifiée dont on ne saisit pas les vrais causes et motifs et qu'on pourrait qualifier d'absurde.

Allons plus loin et interrogeons-nous sur la manière dont le silence en tant que voix du tragique détermine ce concept que l'on peut appeler absurde.

Le silence tragique parle par le biais du fatal. Il pose la question de l'absurde dont la réponse se trouve dans la Vérité, toutefois, inaccessible à l'homme. Il maintient tout ce qui va à l'encontre de la raison et de la logique, et ce n'est pas tout, on le sait : la vérité dérobée dans le non-dit confine à l'absurde. La réflexion, même sur la vérité achemine progressivement vers la voie de la déraison.

Dans cette réflexion, un certain dialogue silencieux s'effectue au niveau latent entre deux positions discursives confrontées ou affrontées. La confrontation entre le silence et le bavardage, le destin et la raison, crée un effet incompréhensible et difficile à déterminer. A vrai dire, dans la pièce en question, la guerre n'est guère justifiée, elle a été déclarée sans aucune raison probante. Sa logique est saugrenue et va à l'encontre de ce qui serait rationnel. Dépourvue de sens, la guerre de Troie n'est qu'une sorte de révolte contre le fatal, une réponse au silence du destin, par suite, une réaction contre l'absurdité de l'existence. " Pâris ne tient plus à Hélène. Hélène ne tient plus à Pâris"⁴⁰⁷. Ce n'est qu'une négation qui souligne une affirmation accélérant la marche vers une guerre inéluctable, vers la finalité logique d'une telle démarche. La vérité de la guerre demeure inconnue et injustifiable en l'occurrence absurde. En vain, nous tentons d'expliquer l'inexplicable et de chercher la vérité. D'où la nécessité du silence. Et l'on se trouve amené à observer la manière dont le silence pourrait incarner la voix du Vrai.

Le fait de rapprocher certaines notions récurrentes et prééminentes dans la pièce, à savoir

⁴⁰⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence, op. cit.*, p.81.

⁴⁰⁶ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire, op. cit.*, p. 112.

⁴⁰⁷ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1, p. 484.

le destin, l'absurde, la vérité caractérise le tragique et accentue le silence. Ces procédés choisis élaborent le système de recherche afin de répondre à la problématique posée : le silence est un langage tragique qui parle à travers le destin et dit la vérité.

Nous partons de cette citation tirée de *Combat avec l'ange* de Giraudoux :

- Oui, j'avais des doutes, mais, depuis que tu me le dis ainsi sans parler, c'est vrai.⁴⁰⁸

Exemple significatif à travers lequel nous retenons d'emblée que dire sans parler indique un langage vrai bien que moins rassurant. Le destin dit la vérité de la guerre et des événements sans parler. De même, le fatal dit la vérité de la mort d'Agamemnon sans parler non plus. À cet égard, le silence défini comme langage du destin nous informe sur l'authenticité des événements passés et futurs. Partant, il soutient le sens du « vrai » et déclare la vérité " pareille et universelle " comme dit Montaigne, c'est-à-dire la même dans le temps et dans l'espace. La guerre de Troie eut lieu. Elle est conforme à la réalité des faits.

D'une certaine manière, nous ne sommes pas informés sur la vérité de la guerre par la parole. C'est le silence du destin qui la dit sans parler. Le vrai est authentique, cependant incarné dans une voix déterminée par le dire implicite. Et l'on tente une recherche persistante d'une logique pour atteindre une légitimité. Le silence, langage dominant et résonnant, émane d'une vérité que l'on essaie de détourner par les mots, par le bavardage de l'homme lors même qu'elle est constamment présente et pèse même lourd sur le déroulement de l'action. Il s'annonce, ainsi, un langage tragique qui profère le vrai et non le mensonge, la guerre et non la paix. Cassandre cherche à voir la paix, c'est-à-dire l'invisible, Hector cherche à voir la guerre :

Cassandre : Tu veux voir la paix, Hector ?

Hector : Non, je veux voir la guerre.

Cassandre : La voilà.

(Oïax arrive, c'est la fin de la scène.)⁴⁰⁹

Ce que l'on voit, ce n'est pas le vrai, mais c'est le reflet du vrai qui serait probablement le faux.

⁴⁰⁸ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 319.

⁴⁰⁹ Jean Giraudoux : *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Fragment inédit présenté par BODY Jacques, *Cahier Jean Giraudoux 21, Figures juives chez Jean Giraudoux*, 1992, p. 213.

Ce que l'on entend, c'est l'écho de la vérité qui provient peut être du divin représenté dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre* par les dieux et dans *Judith* et *Sodome et Gomorrhe* par le Dieu. Indéfinissable et incompréhensible est la voix de la vérité toujours aussi silencieuse et aussi occulte. Cassandre déclare à la scène 10 de l'acte 1 :

c'est au milieu de la vérité que je suis aveugle. Eux tous voient, et ils voient le mensonge.

Je tâte la vérité.⁴¹⁰

Le bavardage de la raison recherche la vérité que le silence du destin possède. Et ainsi on en conclut, la vérité est la chose du monde la plus absolue. Elle est inscrite dans le destin. En vain, l'homme cherche à savoir et à atteindre l'inaccessible.

Reste à signaler, en fin de compte, que la structure de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* se présente effectivement dans des formes doubles. L'enjeu est fondé sur une sorte de dualité remarquable, selon une double logique : celle du silence et celle du bavardage ; celle des dieux et celle des hommes ; la guerre aura ou n'aura pas lieu. Des " oppositions (qui) s'éploient volontiers chez Giraudoux "⁴¹¹. De ce fait, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* est constituée selon des oppositions telles que : l'affirmation ou la négation, le Troyen ou le Grec, rendre Hélène ou ne pas la rendre, la paix ou la guerre. Ces oppositions mettent l'accent sur un conflit qui s'impose tout au long de la pièce.

En admettant que le tragique ait comme aboutissement une destruction inévitable et " fatale "⁴¹², nous relevons une communication stérile entre les Troyens et les Grecs, entre l'homme et la femme, entre Hector et Hélène. À vrai dire, le silence du tragique entraîne une catastrophe et maintient le triomphe du destin. Partant, la pièce se concentre sur une lutte sans espoir. La guerre de Troie aura lieu ; le compromis entre les Troyens et les Grecs échoue ; le conflit n'est toujours pas éludé ou du moins éludé par le clan le plus fort. *A fortiori* et pour ainsi conclure, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* est une profession de foi en faveur d'une libération irréaliste et imaginaire de la voix du destin.

⁴¹⁰ *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 10, p. 511.

⁴¹¹ Claude Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, p. 33.

⁴¹² René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 397.

Voilà bien la plus belle, la plus complète, la plus pure et la plus forte des pièces de Jean Giraudoux (...) ; la pièce de lui qui révèle le mieux (...) la connaissance profonde qu'il avait de la sanglante absurdité des humains inguérissables.⁴¹³

*

*

*

Un autre aspect majeur du silence tragique est à considérer maintenant : l'amour mène à la vérité dans *Électre*.

Au premier abord, l'enjeu semble ouvrir le champ à plusieurs voies. Le silence est une voix pressante, pesante, provenant du passé et des forces puissantes de la fatalité. La voix que l'on entend dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, semble être omniprésente. Elle serait un appel à la vérité, en l'occurrence à la justice dans *Électre*. Notre argumentation met ici en rapport non pas le silence du destin et le bavardage de la raison, mais la présence et l'absence, l'amour et la haine. Notre but est constamment de parvenir à libérer un langage présumé tragique, celui de la vérité. À *priori* légitime, une telle vigueur reste toutefois pesante dans l'enjeu dramatique.

L'amour d'Électre pour son père instaure le tragique dans la légende des Atrides. Dès lors, le silence prend à mesure une nouvelle dimension. Il détermine un appel persistant à la justice d'où émane la vérité, celle de la mort d'Agamemnon.

Et l'on pourrait écouter un silence par le biais de deux tableaux significatifs marquant l'évolution du tragique : celui de la danse des Euménides et celui du monologue du mendiant.

Est-ce à dire que le silence serait en quelque sorte la voix de la vérité, autant dire de l'amour ? Il est absurde de l'affirmer d'emblée.

Comme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, le silence apparaît ici sous la forme d'un refus de l'ordre du fatal. Or, ce refus implique, dans *Électre*, une résurrection du passé qui permet d'éveiller la vérité d'un acte enfoui dans le temps. Il évoque une interprétation de l'amour, et par

⁴¹³ Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, op. cit., p. 364.

suite une reconnaissance de la justice.

Électre a donc ce pouvoir de faire éclore la vérité⁴¹⁴

et ce vouloir de faire éclater la justice. Le silence serait pour ainsi dire un appel à l'acceptation du Vrai qui vient d'ailleurs, d'autrefois et dénonce de ce fait la voix du fatal, voire du tragique ;

La seule vérité tragique (est) celle de la fatalité⁴¹⁵

estime René Marill Albérès.

Cet appel mènera à la justice. Il résout un conflit entre l'amour et la haine, entre la vérité :

Elle est la vérité tragique⁴¹⁶ (en parlant d'Électre)

et le mensonge :

Égisthe est le mensonge⁴¹⁷

La réflexion sur le Vrai est ici d'une portée considérable. Notion majeure dans *Électre*, la vérité change le cours des événements. Elle éprouve un changement de la réalité et de l'ordre des choses par l'apparition de l'étranger et par les déclarations du mendiant. L'appel au Vrai nourrit le refus de se soumettre à l'ordre établi en l'occurrence à l'ordre de la fatalité. Afin de proclamer la justice, Électre conteste le destin et lutte contre le déterminisme. Elle cherche à entendre un silence légitime provenant du passé. La recherche de cette légitimité émane de l'amour. En termes plus explicites, la voix silencieuse de l'amour dit la vérité voire la justice. Elle se fait entendre à travers une réminiscence du passé en exprimant une image vivante du temps écoulé. En communiquant avec un absent silencieux, le mot se libérera, exprimera l'amour et annoncera la justice.

⁴¹⁴ Alain Duneau, "Le Pouvoir d'Electre", *Cahier Jean Giraudoux* 7, 1978, p.49.

⁴¹⁵ René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 395.

⁴¹⁶ Alain Duneau, "Le Pouvoir d'Electre", *Cahier Jean Giraudoux* 7, op. cit., p.49.

⁴¹⁷ *Ibid.*

Partant et pour ainsi dire, le silence définit la voix du Vrai qui détient un sens du tragique dans *Électre*. Vérité et justice progressent en parallèle dans la pièce. Elles constituent une voix éminente qui parle sans cesse de jadis et qui met fin au bavardage de l'homme, voire au mensonge. Cette voix énonce un appel d'amour, explicite un cri mystérieux et restitue ainsi une image antérieure. Ces expressions paraverbales du langage s'ordonnent autour de l'absence du divin et de la présence tout de même, persistante de la fatalité. Elles engendrent une situation de vif conflit qui se résout par le fait de divulguer un mot « juste ». Pour René Marill Albérès, la « seule vérité tragique, celle de la fatalité, est justement le fait que (les hommes) se trouvent (...) devant un conflit (...) psychologique et moral »⁴¹⁸. C'est avec l'analyse de ce tableau qu'il nous sera possible de préciser ce que représente le silence tragique et d'étudier ses variations dramatiques.

À partir du moment où l'on accepte l'idée fondamentale qu'il y a une vérité tragique, et que les constituants de celle-ci sont le silence et le bavardage, l'amour et la haine, nous pouvons répondre à l'interrogation formulée préalablement et mieux authentifier l'enjeu du silence. Ayant « une infinité de visages, mais toujours la même voix »⁴¹⁹, le silence représente un « tout ». En évoquant la voix du Vrai, de l'amour et/ou de la mort, il évoque celle de l'« autre », « d'ailleurs », « d'autrefois ». Cette voix de jadis s'impose, s'exteriorise et se réalise en vue d'un but déterminé : la justice.

Première petite fille : *De quoi a peur la reine Clytemnestre ?*

Deuxième petite fille : *De tout.*

Première petite fille : *Qu'est-ce, que tout ?*

Deuxième petite fille : *Le silence. Les silences.*⁴²⁰

Cette citation est éloquente et révélatrice. Nous y trouvons une réponse précise à la question posée préalablement. Le silence est clairement défini. Il incarne le « tout » qui fait peur à la reine Clytemnestre dans la mesure où il fait appel à la réalité des faits, au langage et aux mots non-dits. Le tout est un silence qui proclame la voix de l'amour et s'avère être l'écho de la mort. *Stricto*

⁴¹⁸ René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 395.

⁴¹⁹ Jean Dutourd, *Le Paradoxe du critique*, op. cit., p. 51.

⁴²⁰ *Électre*, I, 1, p. 601.

sensu, c'est le cri de la justice qui vient d'ailleurs, de la vérité qui vient d'autrefois. Cela s'entend, cet écho qui, pour ainsi dire, parle sans cesse, et ranime un acte enfoui dans le temps. Nous entendons par ce silence un « tout » qui relate implicitement les événements, un cri strident et insistant qui se maintient d'une manière constante dans le déroulement de la pièce, ne serait-ce que celui de l'amour qui ressuscite la mort d'Agamemnon. Le silence du temps écoulé fait peur car il communique celui de l'avenir dont il est l'écho. À la différence de la conception temporelle de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* où le futur rappelle la mort, la notion de temps est déjà présente et antérieure aux événements dans *Électre*. Le passé exalte constamment la mort. Il évoque la justice et tout y est rattaché. Le temps de jadis est valorisé. L'investigation du passé non élucidée unit le présent au passé ainsi que le futur au passé. Dès lors, le crime d'autrefois aboutira au parricide. Autrement dit, la mort d'Agamemnon fait partie intégrante d'un passé rassurant, d'un présent affreux et d'un avenir menaçant. C'est un « tout » qui fait peur.

*

*

*

Comme il a été question, en effet, d'un conflit irrémédiable entre le silence de la mort et le bavardage de la vie dans *Intermezzo*, entre l'amour et la haine dans *Judith*, le conflit prend, dans *Électre*, son aspect dramatique sous le signe de la vérité et du mensonge. À cet égard, « les grandes variations brillantes sur la vie, la mort, l'amour, la haine, le mensonge et la vérité »⁴²¹ forment l'autre volet d'un diptyque consacré à l'élaboration du registre tragique. À vrai dire, à travers l'absence des dieux et par la présence des Euménides et du mendiant, une réflexion critique sur le tragique nous servira à concevoir « une vérité » et à atteindre progressivement l'acception du langage dans ce chapitre. L'absence des dieux impose le silence, la présence des personnages énigmatiques l'interprète.

Le silence des dieux-ce silence que le nôtre réclame avec succès à la fin de son lamento ? ⁴²²

⁴²¹ Jean-Jacques Gautier, *Deux fauteuils d'orchestre*, op. cit., p. 300.

⁴²² Pierre d'Almeida, *Lire Électre de Giraudoux*, Paris, Dunod, 1994, p.74.

Nous approchons, dès l'abord, une analyse dramaturgique qui mettra en exergue l'expression d'une absence et d'un silence en vue de percevoir comment celle du tragique sera déterminée.

« Aucun dieu n'entre en scène dans *Électre*, on y voit seulement leurs délégués, le Mendiant inspiré et les mystérieuses petites Euménides »⁴²³, souligne René-Marill Albérès. Une telle manifestation du tragique commence de la sorte à s'instaurer ; elle ne sera que l'incarnation de la fatalité. Les dieux ne se manifestent pas à la vue mais à l'oreille dans la mesure où l'on entend la voix de la fatalité par le biais de personnages qui la représentent (le mendiant et les Euménides). Ils s'imposent tout au long de la pièce par un langage silencieux, saillant qui dénonce la réalité et l'évolution des événements. En outre, ils disposent d'une forme de « non-existence » réelle et scénique voire d'absence. Cela s'entend, le silence soutient l'absence. Il est vu dans toute l'étendue de sa fonction.

Quel chantage que cette absence et ce silence ! ⁴²⁴

On a ici un tableau à deux éléments : le silence et l'absence. Notons, en tout premier lieu, que cette image contribue à rendre authentique l'une des définitions déjà attribuées au langage silencieux. Elle met en exergue le silence en tant que langage paraverbal qui s'établit sur l'absence de paroles, de personnages ou de quelque chose. De surcroît, le silence s'harmonise avec l'absence, autant dire le « tout »⁴²⁵ et le rien s'accordent mutuellement et se complètent. C'est dire que le tout détient la vérité et développe un langage expressif, riche qui se manifeste dans certaines expressions telles que l'amour, la justice. Alors que le rien maintient l'absence d'amour, c'est-à-dire la haine, celle de vie, c'est-à-dire, la mort. Il appuie aussi celle de justice, d'où la recherche justifiée de la vérité. Plus précisément, le rien réitère l'absence de « tout ». Dès lors, le silence de la justice détermine une absence pesante du Vrai. Il bénéficie, pour ainsi dire, d'une puissance de communication qui est à l'œuvre de façon distincte. L'hypothèse est confirmée par le fait que le silence appelle la réalité de la mort incompréhensible du roi d'Argos.

⁴²³ René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 355.

⁴²⁴ *Électre*, II, 8, p. 676.

⁴²⁵ Nous faisons allusion au dialogue qui se déroule entre les première et deuxième petites filles à la scène 1 de l'acte I, p. 601.

Cette vérité tend à s'insérer dans le secret des dieux, du « fantôme »⁴²⁶ d'Agamemnon et du spectre d'Isabelle. Elle est la question de la vie et la réponse de la mort. De ce fait, les spectateurs ainsi que les personnages sont dominés par une force culminante qui mène le jeu. Le tragique se fait place nette et dirige le conflit vers son échéance par l'intervention de certains personnages dont l'identité n'est toujours pas élucidée. Il procède d'une pesée invisible et silencieuse, d'une puissance subversive qui nourrit « l'opportunité »⁴²⁷ de « l'inceste »⁴²⁸, cela s'entend. Contre la voix sourde et muette de l'inconnu, du fatal, et pourquoi pas des dieux,

Tout ce qui est fort et fatal est sourd-muet.⁴²⁹

certaines personnages agissent. Le silence se dissout dans l'ordre cosmique, dans la voix du surnaturel et dans l'écho de celle des dieux absents,

Les reflets du silence divin qu'appelle le jardinier se retrouvent dans l'univers, dans
l'ordre cosmique, et leur écho se répercute dans l'âme humaine.⁴³⁰

Le non-dit se manifeste dans le langage potentiel du destin, en l'occurrence, du mendiant et des Euménides.

Le tragique émane d'une vérité non dite qui sera divulguée sur scène par des figures énigmatiques. Du point de vue dramaturgique, la représentation du fatal s'effectue à travers des personnages inconnus voire étrangers dont l'origine est mystérieuse et dont l'identité et la nature sont tenues secrètes.

Choisissant les Euménides et non pas les Érinyes, les déesses grecques de la vengeance deviennent la personnification scénique du tragique :

⁴²⁶ *Intermezzo*, I, 4, p. 286.

⁴²⁷ *Électre*, I, 3, p. 609.

⁴²⁸ *Ibid.*, II, 4, p. 652.

⁴²⁹ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, *op. cit.*, p. 83.

⁴³⁰ Gilbert Van de Louw, *La tragédie grecque dans le théâtre de Giraudoux*, *op. cit.*, p.12.

les jeunes Furieuses, bavardes, médisantes (...) qui vont grandir en même temps que la tragédie se développe. »⁴³¹

D'une exubérance d'expression, leur mouvement (geste, danse) a une mission de suggérer le fatal plutôt que de le dire. Leur langage commente la marche de la tragédie. Leurs récitations dénoncent le destin. « Les chants des Euménides (...) durement rythmés »⁴³², rapides et forts, chez Giraudoux ainsi que chez Eschyle, de même que l'expression silencieuse du visage et du corps, annoncent l'événement. Ils amplifient par la suite l'action tragique dans la pièce. Cette résonance non silencieuse ainsi que cette présence visible accentuent l'expression du *fatum*. Observons la manière dont sont animées scéniquement ces créatures terrifiantes et effroyables. Les Euménides aux « chevelures mêlées de vipères et des voix sifflantes »⁴³³ grandissent vite, ce qui fait appel à une damnation proche, à une justice hâtive. Elles apparaissent « charmantes », bavardes au premier acte. Or, ces créatures grandissent et prennent leur aspect final au moment du crime, c'est-à-dire quand Oreste égorge sa mère. Le sang ruisselle partout et la tragédie évolue par la suite. Pour dépeindre cette pesée, les Euménides (« enfants », « adultes », « l'âge d'Électre »), chiennes hurlantes d'Eschyle, sont ainsi comparées aux « trois petites Parques! »⁴³⁴ qui tissent le destin humain. Le spectateur assiste, dès lors, à une scène cruelle et curieuse d'ordre surnaturel :

elles grandissent, (...) elles grossissent à vue d'œil ... Hier, elles avaient des années de moins qu'aujourd'hui...⁴³⁵

À un niveau dramaturgique mais aussi linguistique, si l'on perçoit les mouvements et les gestes des Euménides (danse en rond, gestes significatifs) -bien que les « textes de Giraudoux soient assez pauvres en didascalies gestuelles »⁴³⁶- on sera amené à assister à un ballet de pensées. Un monologue, quoi que dit, joué, peut emporter le mouvement chorégraphique sur la parole

⁴³¹ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, op. cit., pp. 119-120.

⁴³² Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p.41.

⁴³³ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, op. cit., p. 120.

⁴³⁴ *Électre*, I,1, p. 602.

⁴³⁵ *Ibid.*, I,1, p. 600.

⁴³⁶ Caroline Veaux et Lucien Victor, *La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre de Jean Giraudoux*, Neuilly, Atlande, p. 38.

déclamée. La danse remplace la parole par l'image. Le geste de la danse prend la place du mot. Les éléments de la communication apparaissent ainsi par alternance. Partant, cette forme d'énonciation se définit par une série de poses et d'expressions, une sorte de monologue mimé, un discours proliférant. Une communication entre les Euménides et les autres personnages s'établit par le langage gestuel. En outre, une progression de l'expression, de l'action par les gestes des Euménides se mêle à celle du tragique. Ce qui rend l'invisible visible et permet de représenter pertinemment par ces expressions, l'esprit du jeu dans la pièce.

Les Euménides privilégient le mouvement aux dépens de la parole. L'élan pour la danse et pour les chants, approuvés et réglés par l'auteur et le metteur en scène, offre au spectateur une vision concrète que le lecteur n'aurait éventuellement pas. Ayant ses mots dans la musique et les images, le langage des Euménides est doté d'une véritable valeur illocutoire et d'une éloquence particulière qui accroît le jeu de la fantaisie.

Mais ce n'est pas tout, on le sait : non seulement les Euménides disent quelque chose et favorisent la perception d'une réalité fatale, mais elles font fonction de chœur tragique. Elles s'imposent en tant que témoins, observatrices des malheurs et des désastres des protagonistes. La présence d'un chœur est souvent susceptible de donner au dialogue théâtral l'aspect d'un accroissement en insérant le spectateur dans l'action même et en lui offrant sa propre image. Procédé du théâtre antique grec, le chœur a une fonction importante dans la pièce. Considéré comme un acteur ou un interlocuteur, il chante et danse en harmonie avec l'action tragique. Son rôle évolue à mesure que l'action progresse dans *Électre*. Selon la formule de Schiller adoptée également par Nietzsche :

Le chœur est une muraille vivante que la tragédie édifie autour d'elle pour s'isoler du monde réel et préserver son lieu idéal et sa liberté poétique.⁴³⁷

Outre les Euménides et le chœur, un autre personnage-spectateur « tient le rôle du chœur avec une ivrognerie facétieuse et fleurie »⁴³⁸ selon la formule de Pierre Brisson. Il valorise le récit de la fatalité et relate l'acte meurtrier dans la légende des Atrides. « C'est le mendiant

⁴³⁷ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p. 9.

⁴³⁸ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, op. cit., p. 121.

intempérant qui nous les conte. Il assume le rôle du chœur antique »⁴³⁹, écrit Colette.

Le silence du destin subordonne les récitations des Euménides à un récit plus expressif, plus persuasif et plus communicatif. Le spectateur se livre à une réflexion profonde sur ce destin ironique qui révèle son secret à travers le personnage du jardinier.

Pierre Brodin souligne que « Giraudoux a inventé le personnage du mendiant qui, inspiré par sa connaissance profonde de la vie animale, explique la tragédie chez les animaux, montre comment l'instinct la suscite »⁴⁴⁰. Ainsi que les Euménides, l'identité de ce personnage demeure inconnue. Est-il dieu ou mendiant ?

C'est le mendiant intempérant (...), il est aussi devin ou dieu déguisé.⁴⁴¹

Qui serait ce personnage *a priori* inconnu et mystérieux qui « est saisi simplement du devoir de parler, parler, et parler encore. »⁴⁴². Tâchons de l'identifier avant d'analyser son monologue. Le mendiant raconte le meurtre d'Agamemnon avec une exactitude remarquable et admirable. Son intransigeance reflèterait celle des dieux à l'égard des hommes (ce sont les dieux qui décident de détruire Troie et de faire la guerre dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*). Son récit met en question la mort d'Agamemnon. En tout état de cause, mendiant ou dieu, il est question d'un personnage ayant le même langage et détenant la clef de la vérité.

Égisthe : Pourquoi cet escabeau ? Que vient faire cet escabeau ?
Serviteur : C'est pour le mendiant, seigneur.
Égisthe : Pour quel mendiant ?
Serviteur : Pour le dieu, si vous voulez. Pour ce mendiant qui circule depuis quelques jours dans la ville (...), aussi le bruit court que ce doit être un dieu.⁴⁴³

Les interventions de ce personnage sont confuses. De ce fait, le spectateur hésite à authentifier un mendiant bavard ou un dieu silencieux. Les deux se servent du même langage et de la même

⁴³⁹ Colette, *La Jumelle noire*, 4ème ann., volume 3 (Tome III), Paris, J. Ferenczi, 1934-1938, Laffont, bouquins collection dirigée par Guy Schoeller., p. 1308.

⁴⁴⁰ Pierre Brodin, *Les Ecrivains Français de l'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 159.

⁴⁴¹ Colette, *La Jumelle noire*, 4ème ann., op. cit., p. 1308.

⁴⁴² *Id.*

⁴⁴³ *Électre*, I, 3, p. 607.

logique. On ne saurait prendre position. Cependant, ne s'agit-il pas d'un seul personnage identique à double rôle, tout de même ayant le même récit du meurtre ?

Par son bavardage et par sa longue tirade, le personnage du mendiant, censé « parler (...) encore »⁴⁴⁴, commente, pour ainsi dire, le silence du divin et de la fatalité. Il interprète le silence tragique. Il va sans dire qu'à partir du moment où l'on se retrouve devant un personnage qui suscite la méfiance en raison de sa réalité difficile à comprendre, et dont l'identité est tenue impénétrable, nous sommes au-delà de simples présentations scéniques. L'auteur délivre, de façon rigoureuse, le mot-secret profondément dissimulé qui conclut adéquatement notre analyse. Le récit du personnage du mendiant dénonce savamment la justice et la vérité d'Électre. Partant, il déclenche le silence du temps écoulé, exploite « la justice intégrale »⁴⁴⁵. La transcription non silencieuse du « passé »⁴⁴⁶ s'opère à l'aide d'un récit sur scène. Ce monologue témoigne d'un mode d'expression qui manifeste le latent. Toutefois, cet acte de langage est d'une pensée intérieure qui s'extériorise sur le théâtre et « ne prend sa valeur propre que dans la mesure où (il) éveille des échos. »⁴⁴⁷. Dès lors, la réplique du mendiant, qui bénéficie de l'attention des interlocuteurs (Oreste et Électre), témoigne de la révélation de la vérité et de l'opportunité du tragique.

Bien loin d'être une aberration, le *lamento* du jardinier recèle dans une scène de fin d'acte II, dans une transition vers l'entracte, la voix de l'amour, de la vérité et par suite de la justice. Une fois de plus, le non-dit se définit comme un dire implicite, un silence sous-entendu (dont allocutaires et locuteurs ne prennent pas tous nécessairement conscience), et donc un texte sous-jacent révélateur.

À la scène 13, les Euménides ont disparu. Oreste et Electre sont endormis. Le Mendiant muet déambule lentement dans la scène. Il est présent depuis la scène 1 et jusqu'à la fin de la pièce. On voit un personnage attentif, observateur, tantôt silencieux tantôt bavard dont la présence se montre parfois superflue et rejetée. Sa parole s'adresse de temps à autre à un seul interlocuteur, à plusieurs, et semble contenir des messages. Cet être insaisissable pourrait relayer les Euménides, le chœur, le dieu. Son monologue, son discours, sa longue réplique, suscitent pour lors une

⁴⁴⁴ Colette, *La Jumelle noire*, 4^{ème} ann., *op. cit.*, p. 1308.

⁴⁴⁵ *Électre*, I, 2, p. 606.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, II, 5, p. 656..

⁴⁴⁷ Pierre Brisson, *Au hasard des soirées*, *op. cit.*, p. 188.

réflexion.

En effet, du point de vue dramaturgique, le monologue du mendiant constitue une forme d'échange théâtral entre le personnage / le spectateur / l'acteur. C'est un discours que le mendiant tient au public. Émanant de l'auteur, les voix du personnage et du spectateur s'investissent dans la représentation en « une sorte de battement, de pulsation qui « travaille » le texte de théâtre »⁴⁴⁸. À cet égard, une certaine polyphonie énonciative prend place dans un dialogue collectif et illusoire. Giraudoux crée un « pont suspendu »⁴⁴⁹, « entre la salle et la scène, entre l'interprète et le public, dans une atmosphère de connivence »⁴⁵⁰ pour reprendre la formule de Colette.

Dans cet espace théâtral et par le biais du monologue, s'affrontent le spectateur et l'acteur, communiquent le personnage et le comédien, s'interfèrent le silence et le bavardage. Ainsi donc la communication s'effectue selon un jeu de substitution de rôles, selon un dialogue entre la scène et la salle, le public et l'acteur. Le mendiant devient ce personnage bavard / silencieux. Rappelons à propos que « le dialogue et le monologue- et aussi le soliloque-, termes qui mettent en valeur les aspects quantitatif et relationnel entre locuteur et allocutaire, entre narrateur et narrataire »⁴⁵¹. Dès lors, le monologue semble être communicatif, en l'occurrence doublement dialogique :

Les non-dialogues-monologues et soliloques- sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ». »⁴⁵²

C'est le langage d'un Autre absent, silencieux qui est peut-être le dieu, ou un Autre présent, bavard qui serait le mendiant.

Tout conflit contre le destin, provoqué par un meneur de jeu que Souriau appelle « force thématique », est résolu grâce à l'intervention, d'un Autre, d'un arbitre, d'un héros que ce soit un

⁴⁴⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., Eds Sociales, 1982, p.240.

⁴⁴⁹ Louis Juvet, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie théâtrale, 1952, p.148.

⁴⁵⁰ Colette, *La Jumelle noire*, op. cit., p. 1039.

⁴⁵¹ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, op. cit., p. 126.

⁴⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, op. cit., p. 21.

mendiant loquace ou un dieu silencieux. Néanmoins, « l'impossible combat des héros contre un destin écrasant (...) les entraînera quoi qu'il en soit vers le pire dénouement »⁴⁵³.

Le dénouement de la pièce crée un sentiment tragique chez le public qui « s'approche à pas feutré »⁴⁵⁴ vers la fin. Le silence trouve son expression dans une vérité tragique qui se divulgue par des manifestations scéniques. Il est un langage qui parle à travers le destin, les dieux, et dit la vérité. Ainsi, le spectateur saisit la crainte d'une catastrophe qui se liquidera par le parricide ; il vit dans « l'attente »⁴⁵⁵ d'un acte cruel qui mène le personnage à la pureté, à « l'innocence »⁴⁵⁶ et par suite, à la justice. En tout état de cause, l'attente du spectateur et du personnage illustre une attitude silencieuse vis-à-vis de la fatalité. Électre incarne le tragique, attend l'aube de la vérité, l'aurore de la justice. Or, par la catharsis, par un acte de libération consciente et naturelle, condamnée à n'être que sa voix, Électre se déclare. Dire et « parler » ne suffisent pas - il lui faut « crier » -, pour parvenir ainsi à maîtriser « la justice »⁴⁵⁷. D'où le sens de la catastase⁴⁵⁸ et l'on atteint l'essence et la force du mythe tragique. Le mendiant le dit fort bien :

C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui me trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté ... pardon, je veux dire la Tragédie.⁴⁵⁹

Il s'agit d'une entreprise d'amour, autant dire d'une véritable tragédie au cours de laquelle se déploient le destin, le divin, l'amour et la vérité comme expression de la condition humaine. Au sein de ces considérations, nous nous interrogerons sur les rapports entre le personnage et ses semblables dans cet univers théâtral représenté par Giraudoux.

⁴⁵³ Etienne Calais, *Petit bréviaire girauducien*, op. cit., p. 32.

⁴⁵⁴ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, op. cit., p. 121.

⁴⁵⁵ *Électre*, II, 5, p. 655.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, Entracte, « Lamento du jardinier », p. 642.

⁴⁵⁷ *Électre*, II, 10, p. 684..

⁴⁵⁸ En linguistique et à juste titre en phonétique, la catastase signifie le début d'émission d'une consonne prononcée. Nous avons utilisé ici ce terme au sens figuré bien évidemment.

⁴⁵⁹ *Électre*, Entracte, « Lamento du jardinier », p. 642.

Le silence tragique est l'écho de la vie de l'homme. Le langage se libère dans un jeu d'identification qui s'impose amplement et saisit tous personnages présents dans l'espace scène/salle, dans un « tout » à la fois réel et imaginaire. De ce fait, le silence du spectateur se superpose à la parole du comédien. La communication se déroule dans un contexte particulier. Et l'on se retrouve dans un spectacle d'auto-réflexivité qui évoque le métathéâtre, et par suite le métalangage. Cette référence au théâtre dans le théâtre fait entendre un langage silencieux qui s'élabore par le biais d'une pièce préexistante au niveau latent du jeu.

Chapitre IV

Le silence dans la parole

Une minute de parole, c'est, pour l'orateur,
le monde de déférence et de recueillement
qu'est pour les autres la minute de silence.⁴⁶⁰

La guerre de Troie n'aura pas lieu et *Électre* se rejoignent dans le silence du destin ou dans celui des dieux, constituant ainsi un de nos principaux axes de réflexion : le tragique. *L'Impromptu de Paris* fut écrite la même année qu'*Électre*, néanmoins, la matière et l'orientation sont radicalement différentes. Dans *L'Impromptu de Paris* et par le biais du métathéâtre, nous entrons dans une phase considérable d'élaboration du silence avec ce que l'on appelle le métalangage.

Nous allons procéder ici à une analyse purement dramaturgique qui concerne le métalangage tout en référant au métathéâtre. Ce chapitre sera consacré à l'étude du silence comme langage dramatique de toute une pièce qui existe à l'arrière-plan de la représentation. Une pièce silencieuse sera représentée par une autre dans une perspective d'auto-réflexivité, en l'occurrence de métathéâtre. Nous tenterons de mettre en valeur la place du silence dans ce système dramatique d'énonciation. Les axes de l'étude sont : le réel et l'imaginaire, la parole et le silence, la vie et le théâtre. Trois plans d'interaction se tiennent en perspective : la superposition, l'identification et la juxtaposition. Le but de la présente étude est de faire état de la discussion sur le métalangage comme un procédé dramaturgique et, dans ce contexte, d'observer de plus près un jeu enchâssé dans un autre. Une pièce muette sera, pour lors, mise en lumière, un personnage silencieux s'affirmera à mesure de l'avancée de l'analyse.

Le théâtre est une machine qui fait parler le silence et/ou la parole, le texte et le jeu. Le

⁴⁶⁰ Jean Giraudoux, *Visitations*, op.cit., p.13.

silence comme élément scénique a été récemment introduit dans l'écriture dramatique. C'est avec Maeterlinck et Tchekhov que le silence acquiert une fonction dramaturgique (à savoir toutes les indications scéniques et les pauses). Stanislavski remplit ces pauses et inscrit ce langage dans le jeu des acteurs.

L'effet le plus évident du silence dans le spectacle est bien l'absence de paroles et la présence de tout le travail scénique. De ce fait, le silence apparaît alors comme un aspect du langage théâtral. Giraudoux tente, pour ainsi dire, de mêler les enjeux de la parole et du silence, du réel et de l'irréel afin de créer une pièce en abyme. C'est en connaissance de cause que l'on utilise ce terme pour qualifier le procédé du théâtre dans le théâtre. Véritable miroir de la théâtralité, ce mode d'énonciation mène à la multiplication de reflets et d'échos.

*L'Impromptu de Paris*⁴⁶¹ qui n'est qu'un « lever(s) de rideau en un acte »⁴⁶², selon l'expression de Pierre Brodin, annonce clairement ses couleurs et son sujet : le métathéâtre. Il convient de rattacher la tradition ludique, humoristique et polémique des Impromptus (*L'Impromptu de Versailles* de Molière, *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco en 1956, *L'Impromptu du Palais Royal* de Jean Cocteau en 1962) à une thématique plus large et plus vaste : celle de la mise en abyme de la scène, de la réflexion ou du commentaire sur le théâtre⁴⁶³. Un mode énonciatif qui consiste en l'enchâssement des récits, des langages et des fictions. Ce sont les caractéristiques essentielles du genre "impromptu" chez Molière, Giraudoux, Ionesco, Cocteau. En effet, les impromptus sont des textes métathéâtraux qui ont pour objet la représentation et le texte dramatique lui-même. Ils entretiennent des rapports intertextuels étroits avec des textes antérieurs notamment ceux de Molière.

Au premier abord, la signification de l'impromptu annonce qu'il s'agit d'une pièce métathéâtrale. Giraudoux se met en scène face aux critiques.

⁴⁶¹ Le titre de *L'Impromptu de Paris* fait allusion à une pièce bien connue qui a certains points en commun avec celle de Giraudoux : *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Giraudoux s'y réfère pour s'exprimer présentement sur le théâtre et pour réfléchir aux théories de l'art dramatique. Molière a choisi une scène où des spécialistes du théâtre lui-même (Molière comme auteur, régisseur et comédien et ses autres comédiens) parlent du théâtre. Giraudoux montre le comédien et directeur du théâtre Juvet avec sa troupe. Ionesco se présente comme auteur face aux trois critiques en qui l'on reconnaît Roland Barthes, Bernard Dort et Jean-Jacques Gautier.

⁴⁶² Pierre Brodin, *Les Écrivains Français de l'entre-deux-guerres*, op. cit., p.160.

⁴⁶³ On peut se référer à la longue tradition qui utilise ce procédé. Nous citons *Les Grenouilles* d'Aristophane, *Hamlet* et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *L'Illusion comique* de Corneille, *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux, *Six personnages en quête d'auteur* et *Ce soir on improvise* de Pirandello. En outre, le tableau *L'atelier du peintre* de Courbet constitue un modèle très intéressant : il représente l'artiste dans la pratique de son art.

Ce mode de représentation consiste en des dédoublements structurels, thématiques et langagiers. Il favorise une confusion distincte entre la réalité et l'imaginaire, notamment entre le dit et le non-dit. Et l'on note que la combinaison des niveaux, procédé éprouvé du théâtre dans le théâtre, instaure un jeu de miroirs, de reflets, de simulacres et d'échos. À travers une vision autoréflexive mais aussi autocritique, Giraudoux représente sa conception du genre théâtral dans son *Impromptu*. La pièce joue avec les mots, le ton docte, le décor, bref avec le langage et constitue une remise en question de l'illusion dramatique. Elle contribue à démystifier les procédés artistiques, en mettant en scène le langage impromptu.

Chez Giraudoux, le théâtre dans le théâtre est utilisé de manière remarquable dans la mesure où il contribue, pour ainsi dire, à former et à faire émerger une pièce silencieuse qui démystifie les procédés artistiques. La mise en abyme est présentée dans *L'Impromptu de Paris* comme un processus d'inclusion langagier qui correspond à la double énonciation. Le discours est caractérisé par cette dualité qui structure la pièce.

La technique du métathéâtre superpose plusieurs scènes et, par suite, deux langages. Elle a deux destinataires, d'une part Louis Jouvet, Pierre Renoir, Madeleine Ozeray et les autres comédiens de la troupe, et d'autre part, le spectateur et le public. Jouvet, Renoir et les autres ne sont que des spectateurs fictifs qui regardent réellement la pièce. Ce n'est pas une illusion, ni même une représentation dissimulée⁴⁶⁴. C'est un spectacle qui existe à travers une réalité autre et utilise le silence. Il marque une transformation. La scène et la salle semblent se confondre. Les acteurs se transforment en spectateurs, les locuteurs en interlocuteurs. La parole fait entendre un silence significatif qui détermine une pièce inscrite dans le jeu d'intertextualité dramaturgique. Et nous sommes invités, dès lors, à découvrir les artifices signifiants du jeu par la distanciation qui résulte de ce mode d'énonciation.

L'action dans *L'Impromptu de Paris* se déroule selon deux plans sonores. Au premier plan, on entend un texte manifeste entre les comédiens, à l'arrière-plan, on en entend un autre latent autant dire silencieux entre les personnages et essentiellement entre les acteurs. Ceci est une forme évocatrice du théâtre dans le théâtre. Chaque troupe dispose de sa propre élocution, de son propre langage. Entre eux, des mots et des événements s'articulent tout au long de la pièce de façon à se

⁴⁶⁴ La mise en abyme permet de solliciter l'esprit critique du spectateur, et l'amène à réfléchir sur la nature même du théâtre. Elle s'oppose donc à la théorie aristotélicienne (fondée sur la vraisemblance et l'identification) qui cherche à produire une illusion du réel.

situer entre la vie et le théâtre, dans le réel et dans l'imaginaire. À partir de là, pour faire parler la vie dans le théâtre et faire résonner la conception du théâtre dans le théâtre, Giraudoux ainsi que Jouvett font entendre un langage silencieux superposé à la parole. Ils font percevoir une pièce incluse dans une autre. Néanmoins, dans ce genre, l'on a l'impression que les frontières entre le réel et l'irréel deviennent floues, se confondent et paraissent plus ou moins indistinctes, de même que le texte manifeste et le texte latent. Ce qui va à l'encontre des analyses de Pierre Brisson qui estime que ces deux formes « se rencontrent sans jamais se confondre »⁴⁶⁵. Il suffit, en effet, que la réalité dépeinte apparaisse comme déjà théâtralisée (par exemple chez Caldéron, Shakespeare, Pirandello, Beckett, Genet), comme s'il s'agissait d'une pièce sous-jacente insérée dans la première et relevant d'un registre silencieux, latent, dissimulé derrière une parole manifeste.

Le métathéâtre se présente chez Giraudoux, comme une forme de métalangage qui se définit par une résonance, un écho, un reflet, un enchâssement, une inclusion autoréférentiels. Cette forme dialogique dégage le sens d'un « texte miroir » et consiste à en déterminer la portée. Il s'agit d'une manière d'émettre ses idées et de les reproduire dans un contexte original et plus authentique. Insérer une pièce dans une autre, voire un son dans un autre, un texte dans un texte autre, ne fait que souligner les traits caractéristiques d'une autoréflexivité. À cet égard, la pièce existant au niveau latent du jeu dispose de sa propre chronologie, de son propre espace scénique investi par ses personnages, de ses objets, et d'emblée de son langage particulier : c'est « le théâtre du silence » véridique et authentique. Le mot est pur dans l'expression, l'image est transparente. La représentation est intelligible.

Après une telle mise au point sur la conception du métathéâtre, et par suite du métalangage, nous voudrions élaborer le plan d'interaction de cette forme de langage théâtrale en vue de mettre en exergue un mot suggéré et d'insister, dès lors, sur le silence constitutif d'une pièce qui se situe sur le plan du non-dit dans le jeu.

La structure de la pièce s'ouvre et se clôt sur un aspect tridimensionnel d'interaction qui caractérise essentiellement les relations dramatiques : la juxtaposition, l'identification et la superposition. Leurs interférences créent des effets sonores et visuels qui sont mis en évidence par :

⁴⁶⁵ Pierre Brisson, *Du meilleur au pire*, op. cit., p. 167.

- la superposition du silence et de la parole ;
- la juxtaposition du réel et de l'imaginaire ;
- l'identification du théâtre et de la vie ;

Ces structures peuvent se rejoindre et/ou se confondre afin d'identifier le silence dans la perspective du métalangage. Examinons brièvement ces trois plans relevés dans *L'Impromptu de Paris*.

La juxtaposition se manifeste par le fait de placer deux éléments du même registre au même niveau. Autrement dit, l'observation porte sur l'altération du réel par l'imaginaire ainsi que du silence par la parole. Il s'agit bien d'une juxtaposition qui laisse le spectateur s'évader dans un univers irréel tout en étant dans le réel. Nous préférons relier le terme de juxtaposition aux notions de réel et d'irréel afin de privilégier la présence d'autres constituants tels que le silence et la parole et de permettre ainsi la superposition et l'identification.

Par ailleurs, nous abordons une autre forme d'interaction : l'identification. Le théâtre est, nous le savons bien, étroitement lié au phénomène de la réalité virtuelle :

le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel⁴⁶⁶

dit la petite Véra.

La vie et le théâtre s'ordonnent dans l'univers fictif conçu par Giraudoux dans le but de faire ressentir le théâtre comme une vie dans un décor virtuel. Car « un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréelle puissante ».⁴⁶⁷ Pour ainsi dire, ce concept de vie réelle/irréelle suppose de toute évidence une identification du héros de l'action avec le spectacle, de même que du personnage de la scène avec le personnage de la salle.

En outre, nous percevons une superposition d'ordre à la fois dramaturgique et textuelle qui l'emporte dans la relation dialogique avec le public. En termes plus explicites, le texte et la parole laissent quasiment toute la place au silence, au jeu sous-jacent et encore plus à l'imagination du spectateur. Giraudoux nous présente son texte dans un système de théâtre dans le théâtre, et d'emblée de langage dans le langage, ainsi que le metteur en scène dans sa

⁴⁶⁶ *L'Impromptu de Paris*, sc.1 p. 692.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, sc. 4, p. 721.

réalisation de tout un système de signes visuels.

En effet, la juxtaposition, l'identification et la superposition, ces différentes structures coïncident dans une énonciation particulière dont les composantes, qui supposent un locuteur et un auditeur, un comédien et un spectateur, se dédoublent, d'où l'élaboration du métathéâtre et d'où l'image du dédoublement, conception récurrente dans l'œuvre giralducienne qui s'impose de nouveau.

À cet égard, le caractère dualiste du personnage, la réflexivité du langage, l'écho du silence rendent le jeu de scène plus subtil et plus pertinent dans le dialogue à dominante verbale et/ou paraverbale. Nous nous limiterons dans notre étude à l'essentiel. Nous cernerons le travail qui consiste à réaliser l'aspect purement dramaturgique du silence dans le jeu de *L'Impromptu de Paris*.

Dans la perspective d'énonciation du métathéâtre, le silence est observé dans l'ensemble de ses procédés dyadiques : visuel et sonore. Ces procédés combinés au texte et à l'image font de lui un langage du dit et/ou du non-dit, du montré et/ou du suggéré. Dans la pièce, le non-dit se transforme en dit par le biais du double, désormais le vu, dans le but de reproduire un acte communicatif explicite avec le public. Néanmoins, n'oublions pas que c'est, dit Juvet, « Du théâtre. C'est-à-dire de l'imagination, du langage. »⁴⁶⁸. Considéré dans son intégralité, autant dire dans la représentation visuelle et sonore (champ visuel et auditif), le langage silencieux tente de parvenir à un compromis et sans doute à une identification entre le dit latent et le joué manifeste. Il décrit une alliance entre l'art qui s'adresse à la vue (décor, gestes, ...) et celui qui s'adresse à l'ouïe (verbe dit et/ou non-dit). La théâtralité s'avère, dans *L'Impromptu de Paris*, un langage en action, un jeu interpolé de superpositions, d'identifications, de juxtapositions. La triple disposition sera appliquée aux deux pôles de la communication : le silence et la parole. Elle constitue l'étape suivante de l'analyse sur laquelle repose la suite de cette étude.

Le texte se dit dans un autre texte, le langage à travers un autre. Le jeu s'élabore dans sa profondeur jusqu'au point où l'on perçoit une pièce silencieuse qui préexiste au second degré :

C'est une pièce où tout est résonance pour notre voix ⁴⁶⁹, dit Adam

⁴⁶⁸ *Ibid.*, sc. 3, p. 702.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, sc.1, p. 691.

une pièce qui réveille des résonances intenses et dont l'effet se répercute dans l'esprit des personnages de la scène et de la salle. Il s'agit d'une disposition dont le jeu des trois postulats déjà définis semble être un « tunnel »⁴⁷⁰ qui amène à exploiter cette pièce en arrière-plan.

Jusqu'à maintenant, nous avons réalisé la conception du métathéâtre en tant que forme de métalangage, avons présenté par ailleurs, les enjeux ou les aspects d'interaction du langage dramatique dans la pièce que nous étudions (juxtaposition du réel et de l'imaginaire, identification du théâtre et de la vie, superposition du silence et de la parole). Dans cette triple structure du jeu, une importance particulière est accordée essentiellement aux deux énonciations du langage : le silence et la parole, étant les objets principaux de notre étude. Il faut ici considérer ces deux éléments de communication selon leur mode de superposition ou d'identification. *L'Impromptu de Paris* est pris dans une sorte de conflit incessant, -au sens figuré du terme- entre deux aspects du langage. Et l'on s'aperçoit que dans cette atmosphère de connivence dramaturgique, une pièce silencieuse est saisie, un texte non-dit est proposé, un personnage suggéré ouvre une piste à explorer.

La superposition du silence et de la parole culmine dans *L'Impromptu de Paris* et se dessine dans la cohérence théâtrale. À cet égard, et par le biais du dit et du joué, nous discernons un texte silencieux qui suggère une pièce latente. Le spectacle sous-jacent tente d'occuper le premier plan de la scène et tire sa valeur intrinsèque des quatre éléments : le temps, l'espace, la situation et l'action dramatique. Ce texte non-dit se trouve dès lors superposé à un autre dit. Le dialogue pertinent entre le public et le personnage, en l'occurrence entre le personnage au premier plan (au niveau manifeste de la représentation) et celui situé au second (au niveau latent de la représentation) s'organise autour d'un jeu de superposition entre le silence et la parole. Partant, la présence d'une voix silencieuse et d'un personnage sous-jacent pendant qu'un autre prend en charge le récit, engage un jeu en duo. L'idée est centrale dans la pièce. Ce jeu est censé simuler le dialogue dramatique et par conséquent la communication avec le spectateur. Il agit sur le public tout en lui procurant le plaisir particulier à saisir le texte subjacent. Et l'on entend ainsi dans la pièce deux personnages (Madeleine Ozeray et son personnage, Pierre Renoir et son personnage), deux pulsations, deux voix superposées, ce qui met en valeur la hiérarchie dans le

⁴⁷⁰ *Ibid.*, sc.3, p. 707.

jeu tout en conservant et affinant le plaisir du texte.

Si nous évoquons ici le texte, c'est pour dire que dans *L'Impromptu de Paris*, et par cette rencontre entre plusieurs formes de langage (verbal/paraverbal), le texte semble obéir davantage à une fonction poétique⁴⁷¹ que dramatique. Du coup, la participation perceptive du spectateur nourrit l'action et le mouvement d'une pièce latente. Et ainsi le procès des mots non-dits assume le détour nécessaire du silence vers le silence, vers l'autre silence, l'autre réalité recréée et jouée au second plan.

Néanmoins, ce n'est peut-être pas l'identification, mais l'analogie qui est établie entre les deux aspects du langage. Le dialogue n'est pas rompu ; le silence et la parole semblent s'interpeller et s'interpénétrer. Le silence s'avère un langage préexistant à l'arrière-plan du jeu d'autant plus que dans *L'Impromptu de Paris*, avons-nous constaté. Il rejoint celui articulé au premier plan et nourrit une expression dont les principes d'articulation et de composition diffèrent de celles de la parole. Ces principes constituent un langage qui dit et qui exprime par des procédés paraverbaux tels que les gestes, les objets, le décor Conformément aux règles du jeu, ces énoncés sont d'une structure qui constitue un texte autre, et par la suite une pièce interpolée toujours susceptible de se manifester.

Voici qu'un procédé vient s'imposer en dernier lieu. Il consiste en une sorte de confrontation, de corrélation entre la parole et le silence. Observons ce tableau : la parole est dispersée entre les comédiens : Renoir, Ozeray, Boverio, Jouvet, la petite Vera. La voix est alors sans visage exact. Le langage illustre le silence de tous en chacun. Les données communiquent vraisemblablement notre raisonnement sur le métathéâtre selon une triple procédure. Elles approuvent une juxtaposition, une superposition, une identification entre le silence et la parole. En outre, ces deux formes d'expression semblent déterminer l'existence de deux pièces emboîtées l'une dans l'autre. *Stricto sensu*, la confrontation a lieu entre un discours animé par la rhétorique du non-dit : le silence, et un autre qui sert d'anticorps à la réalité de l'enjeu scénique : la parole, le dit. Le silence est ainsi rendu particulièrement significatif à travers le mécanisme constitutif de la parole. Autrement dit, cette dernière crée un silence pertinent bien qu'implicite qui a pour origine un flot de paroles dans lequel quelque chose de considéré comme pertinent est dit.

⁴⁷¹ C'est la fonction poétique du langage, selon la théorie du linguiste Jakobson, qui rend sensible la forme et l'organisation des signes du message et non leur sens

C'est à partir de cette similitude constitutive dans *L'Impromptu de Paris* des différentes structures d'interaction (juxtaposition, superposition, identification) que le langage du silence fait résonner l'espace, le temps, le personnage, le décor et même l'action. Ce cheminement, fait du lieu théâtral un « édifice »⁴⁷² où s'affrontent, se dissimulent éventuellement, le silence et la parole. Le jeu consiste à valoriser le silence d'une pièce sous-jacente. Il accorde une importance à l'appropriation d'une pièce réelle existant au second degré du plan dramatique.

L'analyse éclaire certains aspects de la signification et de la portée du langage. Le silence vs la parole est bien mis en valeur dans le jeu de *L'Impromptu de Paris*. Cette manifestation dyadique témoigne d'un paradigme uniforme, voire unilatéral : le langage. L'étude permet d'observer de plus près la valeur du silence dans le métathéâtre. Ainsi donc, le théâtre de Giraudoux se révèle être un espace de langage qui devient l'édifice d'un interminable silence, un théâtre à voix nue.

L'Impromptu de Paris se réalise à travers une intarissable voix latente marquée par la présence d'une perpétuelle parole. Toute la pièce se situe dans une sorte de lutte, si nous osons dire, entre l'expression de la parole et celle du silence, entre l'incarnation scénique du dit et celle du non-dit. Et là, le langage du silence confère une dimension acoustique particulière au texte et au jeu. Performatif, il envahit la scène et le texte. Dans cet univers dramaturgique imminent, la parole n'est qu'un masque pour accéder à un autre aspect du langage. Dès lors, une pièce silencieuse qui préexiste au second plan se manifeste par tout un langage dramatique paraverbal : visuel et sonore, par un texte sous-jacent qui couple le mot au jeu du non-dit. Ce spectacle sous-jacent est peut-être bien suggéré par un personnage omniprésent qui communique, investit la scène par son silence et dont l'entrée dans le texte précède l'entrée sur la scène.

De *Siegfried* jusqu'à *Pour Lucrèce*, nous percevons la présence prédominante d'un certain personnage que l'on peut qualifier de silencieux et qui semble mener le cours des événements et envahir le jeu aussi bien sur le plan textuel que sur le plan scénique. Cette « existence » est quasi indéfinissable présentement. Néanmoins, elle est constante et exerce ses fonctions d'énonciation dans chaque pièce. Ceci ne serait-il pas un appel à la recherche de soi, à l'auto-identification avec un tel personnage supposé silencieux ? Question que nous laisserons ici ouverte. Et, comme Jovet dit à Robineau :

nous voudrions bien poursuivre ce bavardage ... mais il y a le théâtre ! ⁴⁷³

⁴⁷² *L'Impromptu de Paris*, sc.4, p. 713.

⁴⁷³ *Ibid.*, sc.4, p. 724.

Chapitre V

Les signes qui parlent

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit⁴⁷⁴.

Le silence tragique, nous l'avons constaté précédemment, est attribuée soit à la fatalité soit à la divinité. « Le destin prend la place des dieux »⁴⁷⁵, comme l'avait souligné Albérès. Le silence a été authentifié comme un langage tragique qui parle à travers le destin, le fatal, les dieux, et dit la vérité. Cette force inéluctable et silencieuse qu'est le destin devient le pivot des événements dramatiques. Elle est le moteur principal d'un conflit liquidé par l'évocation de la vérité libératrice. Il est en effet question d'une voix surnaturelle qui régit l'univers et détermine le caractère fatal de la fable.

En outre, nous avons également établi que le silence était un appel à l'amour qui mène à la vérité. La divinité exige l'amour et le réclame par un silence ou par une parole. Le sens du tragique naît d'un processus relationnel entre l'immanence et la transcendance, c'est-à-dire entre l'homme et Dieu. Le non-dit devient dit. Dieu silencieux dans *Judith* sera bavard dans *Sodome et Gomorrhe*. Le tragique, précédé d'une absence divine, silencieuse (*Judith*), sera suivi d'une présence également divine mais plus manifeste (*Sodome et Gomorrhe*). Le silence supposé un appel vers l'amour aboutira progressivement à une proclamation emphatique de la mort.

Cependant, avant d'atteindre *Sodome et Gomorrhe*, il est opportun de passer en revue deux pièces : *Cantique des cantiques* et *Ondine*, où le silence est observé de façon ludique et annoncé en tant que signe parlant, en l'occurrence comme objet dramatique d'une particularité

⁴⁷⁴ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981, (1954), p. 41.

⁴⁷⁵ René Marill Albérès, cité par Jacques Robichez, *Le théâtre de Giraudoux*, op. cit., p. 244.

éloquente. Un chapitre inséré, une réflexion incise sur l'expression du silence tiendront leur rôle dans l'évolution de la recherche.

Nous étudions le silence en tant que signe dramatique valorisant le système communicatif à travers des objets scéniques qu'Anne Ubersfeld appelle « lexème polysémique »⁴⁷⁶. Signe dramatique, le silence détermine, dès lors, l'expression du champ visuel (*Cantique des cantiques*) et du champ olfactif de l'énonciation (*Ondine*). Giraudoux met en exergue l'expression silencieuse des objets. L'interactivité est en effet définie différemment dans *Ondine*. Le langage du silence y favorise la communication d'un trio dont les participants sont un élément de la nature : l'eau, un homme et un être aquatique anthropomorphe. Giraudoux se pose ici la question des rapports entre l'être humain et la nature.

Le signe verbal et/ou paraverbal parle et définit tout un système de communication dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux. En témoigne l'analyse des signes dramatiques dans *Cantique des cantiques*. Cette pièce est un hymne à l'amour. La femme, qui en est le symbole, trompe par son propre langage un peu particulier : les bijoux.

Le silence, langage du divin dans *Judith*, du destin dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, prend un autre aspect dans la trame de *Cantique des cantiques* : un signe exubérant devient la manifestation dramatique de l'invisible. En termes plus explicites, le silence s'avère un langage indiscernable par l'ouïe mais perceptible par la vue. Dans la pièce débattue, les gitanes comprennent ce qui est noté par un système de signes. Elles interprètent l'expression mystérieuse du non-dit. Leur prédiction dénote une manière de la rendre parlante et de créer, ainsi, une communication entre le personnage et son propre mystère. Prévoir l'avenir consiste à déceler par certains signes la portée d'un texte sous-jacent.

Or, lire le silence implique le fait d'interpréter le non-dit, de faire parler un personnage absent. Remarquons que les ré citations des gitanes correspondent à une réalité latente qui se divulgue.

Par ailleurs, dire le silence, c'est énoncer le non-dit, concrétiser l'abstrait, dévoiler le secret, déclamer potentiellement la vérité. Remarquons également que, par leurs ré citations, les gitanes extériorisent le silence et dénoncent l'absence. Ce mode d'expression sera une manière ostensible de déclarer aux interlocuteurs – personnages et public – la détermination de l'inconnu et les secrets de l'invisible par des signes montrés et non suggérés, visibles et apparents dont l'existence

⁴⁷⁶ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p.133.

est élaborée par des objets tangibles sur scène.

Tout est langage au théâtre, (l)es mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage.⁴⁷⁷

L'univers dramatique est régi par la force d'unités significatives. Se définissant par une structure double, le langage s'avère un ensemble harmonieux de signes verbaux (la parole, le dit) et paraverbaux (les objets). « Le signe (...) ramasse le sens de tout ce qu'il porte en lui »⁴⁷⁸, estime Giraudoux. Le mécanisme de ce système est constitutif. Il fait partie intégrante de toute une communication théâtrale. Comment se transpose-t-il sur scène ? Le lecteur, ainsi que le spectateur, est tout à fait apte à interpréter le dispositif scénique avec l'ensemble des procédés ayant une fonction déterminée.

Observons à titre d'exemple la présence des signes visuels que sont les objets dans le théâtre de Giraudoux : *Siegfried*, *Ondine*, *La Folle de Chaillot*, ... et à juste titre dans *Cantique des cantiques*, tant d'un point de vue linguistique que dramatique. Certes, l'objet théâtral a ses lois propres, celles qui conditionnent son existence à une relation avec un public, un espace, des corps, des sons, une durée. Il est une production. Il est aussi un signe communicatif qui émane d'une unité ternaire (relation Sa- Sé- référent)⁴⁷⁹ et émet son message et au public et au personnage. Dès lors, ce processus crée une réalité scénique en rapport avec le spectateur d'une part et le système énonciatif d'autre part.

Anne Ubersfeld fait cette remarque à propos de l'objet dramatique : l'objet scénique est « un tressage de fonctions sémiotiques »⁴⁸⁰. À vrai dire, tout y est langage, « tout parle : -la matière (...) ; -la couleur (...) ; la fabrication »⁴⁸¹. Le signe paraverbal prend toute son ampleur dans *Cantique des cantiques*. Des objets d'une beauté parlante, d'un raffinement inouï sont mis en scène d'une façon assez rhétorique afin d'« exprimer et de persuader »⁴⁸², aussi de servir, par

⁴⁷⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 194.

⁴⁷⁸ Interview de Jean Giraudoux par André Rousseaux, « Entre le théâtre et le roman avec M. Jean Giraudoux », *Candide*, 22 mars 1939.

⁴⁷⁹ Cf. Catherine Kerbrat Orrechioni, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 174.

⁴⁸⁰ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p.133.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p.2.

suite, la fantaisie de l'auteur. Les bijoux : la bague, le bracelet, le collier se portent au doigt, au poignet, au cou, et sont les signes ostensibles d'un lien qui détermine le rapport entre le président et Florence. Ces objets parlent et disent le dévouement. Une image s'offre à nous. Elle renvoie instantanément à une autre analogue proclamant l'amour par d'autres objets vocatifs. Dans *Ondine*, les objets de liens font en effet exister sur scène l'irréel, pour en créer une réalité scénique. « La chaîne », « la ceinture de chair », « l'anneau » symbolisent le lien indéfectible de l'amour plus fort que la mort.

À la lueur de ce qui précède, nous faisons remarquer dans *Cantique des cantiques* ce que Etienne Brunet évoque : « le langage de l'amour utilise volontiers chez lui (Giraudoux) le truchement des pierres (...). Ce qu'on appelle la préciosité de Giraudoux, comme celle de Mallarmé sur ce point, c'est en partie le langage des pierres précieuses ».⁴⁸³ À savoir que certaines « pierres précieuses »⁴⁸⁴ telles que le rubis, le diamant, la nacre, les perles exaltent la noblesse du lien, d'autres telles que la « turquoise »⁴⁸⁵, le « saphir »⁴⁸⁶, l'« émeraude »⁴⁸⁷ célèbrent le lien éternel, voire l'immortalité du rapport entre Florence et le président.

De surcroît, tout parle dans l'objet : le matériau, le façonnage, les couleurs. À cet égard, la finesse de ces pierres reflète l'acuité et la sensibilité ; la couleur verte ou bleue verte marque la transparence. L'objet dramatique, dont la fonction est de signifier, figure sur scène comme « index »⁴⁸⁸, comme « icône »⁴⁸⁹ ou comme « symbole »⁴⁹⁰. Autrement dit, les bijoux sont dans *Cantiques des cantiques*, les icônes de ceux qui existent dans le monde réel, les symboles de la duperie. On comprend que l'« objet est au théâtre objet ludique »⁴⁹¹ et devient signe non linguistique. Ce dernier s'offre à l'ensemble du jeu dans l'espace-temps de la représentation ⁴⁹².

⁴⁸³ Etienne Brunet, *Le vocabulaire de Jean Giraudoux structure et évolution*, op. cit., p. 528.

⁴⁸⁴ *Cantique des cantiques*, sc. VI, p. 749.

⁴⁸⁵ *Id.*

⁴⁸⁶ *Id.*

⁴⁸⁷ *Cantique des cantiques*, sc. VI, p. 747.

⁴⁸⁸ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p.133.

⁴⁸⁹ *Id.*

⁴⁹⁰ *Id.*

⁴⁹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., pp. 183-184.

⁴⁹² Nous rappelons que dans *Siegfried*, les objets tels que : les meubles, les fauteuils, la table, l'encrier, les chaises, la pendule, le coussin (*Siegfried*, II, I, pp. 24-25) s'offrent à l'enjeu dramatique. Ils évoquent la situation conflictuelle de Siegfried/ Forestier et disent l'amour pour la France et/ou pour l'Allemagne.

Néanmoins, ce signe non linguistique perceptible par la vue dont on parle à juste raison dans *Cantique des cantiques* apparaît sous un autre angle dans *Ondine*. Il explore le domaine de l'olfactif. Dès le début du jeu, Giraudoux accorde une importance à l'odeur des cuisines et met en lumière celle de la truite au bleu et du jambon. Notons cette phrase significative du premier juge dans la scène du jugement de Hans et Ondine à l'acte III :

Les odeurs te parlent, maintenant ? ⁴⁹³

Le silence détermine l'expression des sens. Le signe olfactif s'avère expressif et éloquent. Il constitue une vaste métaphore où Giraudoux montre l'étroitesse et les mensonges du monde humain lors même qu'il met en lumière la franchise d'Ondine. Sa naïveté, ses mots, son insolence tendre à l'égard du roi, ses discordes avec Bertha ne font qu'interpréter et accentuer la sincérité de la fille des eaux parmi l'hypocrisie des hommes. Et l'on respire une odeur qui dit le mensonge, voire la tromperie :

je t'ai trompé avec Bertram. ⁴⁹⁴

Cette émanation produite s'élance vers l'expression d'une communication silencieuse entre les sens. Reste à souligner que la capacité d'Ondine à lire dans les pensées des autres ne fait qu'exalter à nouveau le langage silencieux du signe visuel.

*

*

*

Chaque pièce de Giraudoux est le fantôme d'un univers et l'on oscille entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. La manifestation invisible du silence dans *Cantique des cantiques*

⁴⁹³ *Ondine*, III, 4, p. 835.

⁴⁹⁴ *Id.*

devient visible par le fait de représenter sous une forme intelligible un élément de la nature, une force naturelle, un personnage aquatique, une Ondine. Cette « personnification des forces et des êtres invisibles répond en un sens au besoin d'harmonie cosmique »⁴⁹⁵. On évoquera à titre d'exemple, les forces invisibles telles que le spectre d'*Intermezzo*, le destin dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, la fatalité dans *Électre*, le surnaturel dans *Ondine*. Les voix de ces formes du langage sont entendues distinctement car elles parlent à haute et intelligible voix. À cet égard, nous nous apercevons que les éléments de la nature s'annoncent dans la représentation de l'espace girauducien. Certains morphèmes identifient la présence de ces quatre éléments dans le langage de Giraudoux : « soleil », « mer », « île », « vent », « pierre », « lune », « lumière », « neige ». En effet, dès la première pièce, *Siegfried*, on lisait :

On appelait notre lac, le lac (...). Le fleuve (...) personne là-bas ne se rappelle son nom :
C'est le fleuve !⁴⁹⁶

L'eau est évocatrice jusqu'à ce qu'elle atteigne son apogée et sa portée extrême dans *Ondine*. Et comme chez Chateaubriand et Shakespeare, cette communion avec la nature permet à Giraudoux de faire partager les émotions humaines.

Ondine est une pièce qui se concentre sur une représentation dramatique de « la libido », de l'eau qui « vit comme un grand silence »⁴⁹⁷. Ondine est un être aquatique, une fille des eaux. Elle se montre silencieuse. Néanmoins, elle va choisir de parler. Dès lors, elle se décide à être « la femme la plus humaine »⁴⁹⁸, probablement plus qu'Alcmène, ou tout comme Bella qui exprime son choix :

J'avais certainement choisi l'humain dont le savon était le meilleur.⁴⁹⁹

Être humaine, c'est être bavarde comme si le silence définissait un langage non-humain en

⁴⁹⁵ René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 347.

⁴⁹⁶ *Siegfried*, II, 2, p.28.

⁴⁹⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 258.

⁴⁹⁸ *Ondine*, III, 4, p. 837.

⁴⁹⁹ Jean Giraudoux, *Bella*, La Pléiade, chapitre VIII, p. 968

l'occurrence aquatique et comme s'il dénonçait un discours qui s'accroît, s'accentue et se laisse entendre non seulement par les dieux ou par le destin mais aussi par l'eau. La parole passe au premier plan du fait qu'Ondine cherche à se métamorphoser pour s'exprimer comme un être humain et parler.

La question du dédoublement du personnage vient ici s'imposer de nouveau : un personnage hybride fait son apparition sur scène. Robert Kemp fait remarquer à cet égard, comment le personnage « se fait une double métamorphose : de Hans en souffle, qui monte ; et Ondine en eau qui glisse, en cascade, en tourbillon »⁵⁰⁰. Dès lors, une telle communion s'établit non pas entre un homme et une Ondine, mais entre un homme et une femme puisque Ondine choisit d'être la femme la plus humaine. L'image renvoie à une autre similaire dans *Intermezzo*. Deux femmes sont mises en parallèle. Alcène, la femme mortelle et donc bavarde s'engage dans un dialogue avec un dieu. Ondine s'engage dans un bavardage humain. De ce fait, nous voici face à un procès significatif de la communication :

Ondine est bavarde⁵⁰¹,

Hans affirme :

Moi, j'aime parler. Je suis bavard de nature.⁵⁰²

comme si la nature humaine était déterminée par le bavardage et comme si la parole était réservée à la vie. La définition de la vie dans *Intermezzo* vient étoffer l'idée :

Ce qu'est la vie (...) : (...) bavardage et cocuage.⁵⁰³

Le système communicatif fonctionne dans sa relation avec les divers participants. L'expression du silence est décryptée dans un trio de natures dissemblables. Ainsi, le spectateur assiste à un dialogue entre deux personnages bavards et un troisième silencieux. La nature représentée par

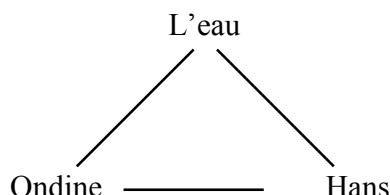
⁵⁰⁰ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p. 221.

⁵⁰¹ *Ondine*, II, 6, p.800.

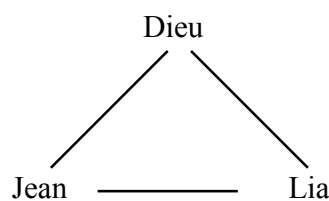
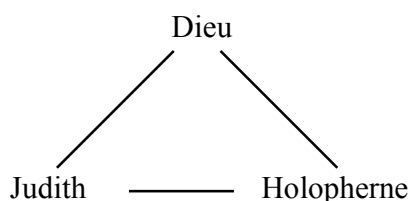
⁵⁰² *Ibid.*, I, 2, p. 765.

⁵⁰³ *Intermezzo*, 1, 6, p. 300.

l'univers aquatique des ondins participe à la communication par le silence, tout comme la divinité ou le destin ou la fatalité dans d'autres pièces :



Ce trio rappellerait, autant qu'on puisse en juger à juste titre, celui de *Judith* et de *Sodome et Gomorrhe* où le dialogue s'effectue entre trois principaux personnages ;



L'eau est à l'origine de l'amour. *Ondine*, ce poème de la passion souligne « la communion des êtres de natures dissemblables »⁵⁰⁴, estime René Marill Albérès, et met ainsi en évidence la rencontre de l'eau et de la terre, de l'« amour »⁵⁰⁵ et de « la mort »⁵⁰⁶.

Que ce soit un élément de la nature qui anime la communication, un Dieu silencieux qui réclame le divorce du couple Holopherne-Judith ou un Dieu bavard qui exige l'union du couple Jean-Lia, le personnage girauducien semble être menacé par un silence ou par un personnage silencieux dont le rôle est de déterminer le cours des événements. Il est en quelque sorte soumis à un mot, à un verbe d'un grand metteur en scène de l'univers. Le langage de ce réalisateur accomplira

⁵⁰⁴ René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 349.

⁵⁰⁵ *Ondine*, III, 6, p. 848.

⁵⁰⁶ *Id.*

admirablement le spectacle de la fin du monde. L'événement est considérable. Ainsi donc, à travers un tableau à la fois insolite et prodigieux, le spectateur s'apprête à passer à une autre phase dans le déroulement de l'action. Il sera amené à entendre un silence éternel retentissant, à considérer le dénouement du spectacle de la vie, à percevoir la trame de la mort et, vraisemblablement, celle de la vie, puisque :

Vivre, (...) c'est mourir.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, (*Del sentimiento trágico de la vida*, 1913), traduit de l'espagnol par Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Éditions Gallimard, 1917, p. 161.

Chapitre VI

Le Moi et l'Autre

Ce que la littérature française suppose le moins, c'est la fin du monde, à moins encore que ce ne soit la naissance du monde.⁵⁰⁸

Sodome et Gomorrhe ouvre la voie sur la vérité indubitable du monde, sur l'existence de l'homme, sur la question incontournable de la vie et de la mort. La pièce tente la recherche d'une raison logique et valable à la destruction du monde. Nous relevons, en tout premier lieu, une série d'interrogations qui mène, selon l'axe capital du langage, à une réflexion pénétrante sur l'humanité, et à une remise en question des notions de vie et de mort : Dieu ne serait-il pas la cause de l'anéantissement de l'homme, en l'occurrence de l'abolition de l'univers ? Le bavardage divin ne déterminerait-il pas un appel à la fin du monde ? Le silence n'incarnerait-il pas une voix proclamant l'éternel retour ?

Nous tentons de discerner des réponses logiques à cette série d'interrogations en adoptant une démarche qui permet d'apercevoir l'évolution du silence dans cette perspective. En termes plus explicites, l'analyse va consister, dans *Sodome et Gomorrhe*, à montrer que le silence est un appel ininterrompu vers l'amour qui, toutefois, ira progressivement vers la mort.

Nous partons, dans un premier temps, d'une mise au point sur le langage de Dieu dans le théâtre de Giraudoux en établissant une allégorie entre *Judith* et *Sodome et Gomorrhe*. Ce langage est présent sur la scène girauducienne par le vu et surtout par l'entendu. L'appel à l'amour est la voie unique pour engager la communication. Contrairement à l'expression du divin dans *Judith*, celle de *Sodome et Gomorrhe* s'impose par le bavardage qui se définit comme une exigence suprême mais aussi comme une faculté irréversible d'expression. Dans un second temps, nous percevons la présence d'un Dieu loquace qui se présente et s'affirme par son propre langage supposé opérant afin de préparer le spectacle de la fin du monde. L'univers humain est régi par un

⁵⁰⁸ Jean Giraudoux, *Littérature, op. cit.*, p. 98.

bavardage non-humain, incessant et éternel qui lance un appel à l'union du couple heureux par « l'amour ».

Le mot divin s'adresse à l'homme, mais aussi à la femme. Dans cette atmosphère d'exigences et de contraintes, le couple est censé élaborer l'acception de l'amour. Dès lors, le silence est énoncé dans cette acception. Il s'extériorise par le langage du corps. L'amour est un acte de langage du corps parlant. À partir du moment où l'on identifie le silence du corps comme un acte de discours, l'on pourra alors lui attribuer les valeurs locutoire, perlocutoire et illocutoire d'un acte de langage⁵⁰⁹.

À mesure que l'on avance, le dire s'avère sourd-muet, comme dans *Judith* ; la tentative divine va échouer. Ce qui aboutit à une fin fatale. Et là, le silence est identifié sous un autre aspect. L'enjeu propose une expression du silence significative qui vient d'une vérité d'ailleurs, d'un autre espace-temps (du ciel, dans la nuit), d'un étranger (Dieu), et va mener à l'éternel retour.

L'Apollon de Bellac offre un épilogue qui consiste à libérer le silence par un acte, un signe, un mot, en définitive, par un « dire ». Cette pièce constitue, en outre, un prélude au langage de la sagesse et/ou de la folie qui sera abordé dans le chapitre suivant.

Être, être toujours, être sans bornes ! Soif d'être, soif d'être plus ! Faim de Dieu !
Soif d'amour éternel et rendant éternel ! Être toujours ! Être Dieu ! ⁵¹⁰

Pour entamer l'analyse du langage et par suite du silence, une observation de la présence de deux figures divines se présente à nous. Elle fera l'objet de notre première approche dans ce chapitre.

Dès l'abord, Dieu semble s'imposer non par son silence (cf. *Judith*), mais par un autre langage qui va peut-être à l'opposé de celui de Jéhovah : le bavardage. Le spectateur a, tout de même, l'impression qu'il s'agit vraisemblablement d'un seul Dieu ayant le même langage : le Dieu de la Bible investirait l'univers de *Judith* et de *Sodome et Gomorrhe*. Or, ce n'est pas le cas ; et si l'on admet qu'il s'agit hypothétiquement d'un même Dieu, le langage s'acquiert toutefois un aspect non identique.

⁵⁰⁹ Austin abandonne l'opposition énoncés constatifs et énoncés performatifs et bâtit une nouvelle classification des actes de langage en trois catégories : Les actes locutoires que l'on accomplit dès lors que l'on dit quelque chose et indépendamment du sens que l'on communique ; Les actes illocutoires que l'on accomplit en disant quelque chose et à cause de la signification de ce que l'on dit ; Les actes perlocutoires que l'on accomplit par le fait d'avoir dit quelque chose et qui relèvent des conséquences de ce que l'on a dit.

⁵¹⁰ Miguel de Unamuno, *Le sentiment tragique de la vie*, op. cit., p. 55.

Dieu est bavard dans *Sodome et Gomorrhe*. Son bavardage se définit comme une voix qui parle, mais qui ne s'écoute pas. On est indifférent à ce qu'elle dit. Elle est inutile pour rien et dénudée de toutes particularités. Ce langage se présente sous une forme de ressassement interminable de paroles. Cette manière de profération vise un silence éternel et descend paisiblement vers la terre en examinant, non l'existence d'avant le jour, mais celle d'après le jour : le monde et la fin du monde. Formellement énoncé, le mot de Dieu incarne, dans *Sodome et Gomorrhe*, un appel au bonheur du couple, à l'union de l'homme et de la femme ; c'est un cri qui s'annonce avant tout vers l'amour,

« Embrassez-vous vite » ... Tel est son vrai registre et c'est l'essentiel, puisque telle est aussi la vraie leçon de Giraudoux.⁵¹¹

bien qu'il mène par suite à la mort. L'amour est l'unique remède contre la mort dont il est le frère.

En dépit de la présence de deux aspects du langage dramatique divin chez Giraudoux (le silence de Dieu dans *Judith*, son bavardage dans *Sodome et Gomorrhe*), le raisonnement logique prouve qu'il existe bien une seule voie pour engager la communication : c'est le langage selon ses différentes manifestations.

Jéhovah absent et invisible pèse par son silence dans *Judith* et l'on y ressent « la présence des forces invisibles qui accomplissent le silence »⁵¹². Ayant besoin de l'homme, il appelle une seule créature élue et une seule : la plus belle et la plus pure, afin de sauver l'humanité. Ce qui revient à dire que le silence engendre un langage individuel, singulier, conçu pour une personne unique ou qui pourrait à la rigueur concerner singulièrement chaque être. Ce type de langage constitue l'originalité de cet individu, en l'occurrence Judith considérée isolément dans la société (ou le groupe) à laquelle (ou auquel) elle appartient.

En revanche, le bavardage est un langage destiné à un ensemble d'individus. Il se révèle le moyen d'approcher une collectivité. Cette forme générale et commune d'expression apparaît comme une démonstration de la présence divine dans *Sodome et Gomorrhe*. Dieu « invisible et présent »⁵¹³,

⁵¹¹ Bertrand Poirot-Delpech, *Au soir le soir*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 175.

⁵¹² Pierre Brisson, *Au hasard des soirées*, op. cit., p. 283.

⁵¹³ Robert Kemp, *Lectures dramatiques*, op. cit., p.208.

« ce parleur muet »⁵¹⁴ se sert du langage humain dénudé de toutes particularités, pour communiquer avec tout un peuple désobéissant et rebelle. Cela étant, le bavardage s'annonce un langage accessible. Il lance un appel clairement défini qui vise la constitution d'un couple heureux et bien uni. Alors que le silence de Dieu, nous nous en sommes déjà aperçus dans *Judith*, s'avère incompréhensible et impénétrable. Une certaine omniprésence difficile à supporter du sacré imprègne l'œuvre de Giraudoux. Notons que cette présence/absence perpétuelle du divin apparaît insaisissable et incompréhensible, et ne peut mener à une impossible libération de l'homme. Que le Dieu de la Bible soit silencieux ou bavard, son existence demeure pesante et peu rassurante pour ses créatures. Et d'ailleurs, Edmée lui attribue le nom de « suiveur obstiné » dans *Choix des élues*.

L'existence envahissante, toujours peu rassurante, du personnage divin qui apparaît silencieux de *Judith* mais devient bavard dans *Sodome et Gomorrhe*. En tout état de cause, cette pesée, tragique entre autres, domine les deux pièces. Toujours est-il que si le « silence » s'avère signe d'une absence visible dans *Judith*, le « bavardage » devient pour lors signe d'une présence invisible dans *Sodome et Gomorrhe*. L'idée sera développée ultérieurement. Elle maintient l'identification du statut du langage en tant qu'expression du « vu » et de l'« entendu » sur la scène théâtrale.

Un exemple bien précis est mis en valeur afin de mieux définir et d'éclairer davantage l'acception du langage d'un Dieu silencieux et/ou bavard dans la conception giralducienne. Et c'est à dessein que nous nous obstinons d'établir une telle approche visant à mettre en parallèle, par un rapprochement sur le plan langagier, les deux figures divines dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux. Cela anime les diverses manifestations du langage.

Rien n'est bavard comme le ciel⁵¹⁵

Pourquoi Dieu serait-il alors bavard ? Comment le bavardage se définit-il ?

Le bavardage du ciel traduit une exigence « suprême »⁵¹⁶ ; autrement dit, Dieu « exige un couple qui soit heureux ... »⁵¹⁷, c'est comme si le divin avait besoin de l'humain pour sauver le monde,

⁵¹⁴ *Sodome et Gomorrhe*, I, 1, p. 865.

⁵¹⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 860.

⁵¹⁶ *Ibid.*, prélude, p. 859.

⁵¹⁷ *Id.*

en l'occurrence « pour sauver Sodome »⁵¹⁸. De ce fait, l'homme affronterait un Dieu bavard « auquel l'amour des hommes est nécessaire pour sa divinité »⁵¹⁹ et non d'un Dieu silencieux dont le regard suffit pour engendrer une éternelle négligence et une telle malveillance envers sa créature. Dès lors, le langage assourdissant de Dieu, autant dire son bavardage, définit une faculté irréversible de s'exprimer par la parole et une inaptitude irrévocable à agir. Il souligne, en outre, la présence d'un être incapable de s'exprimer par son silence, d'un Dieu impuissant qui « discute et (...) divulgue »⁵²⁰, mais ne réussit, tout de même, pas à la fin du monde, car le secret du couple heureux lui échappe. Cependant que le silence dénote une puissance extrême et une certaine omniprésence à redouter. Jéhovah, dans *Judith*, réussit à assurer sa volonté par son propre langage et à atteindre sa fin par son éloquence, gardant ainsi son statut de divin. Son silence remplace ce que la langue ne permet vraisemblablement pas d'exprimer et devient pour lors un procédé servant à communiquer l'incommunicable.

En effet, deux aspects du divin se présentent dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux et favorisent la présence de l'étranger, voire de l'inconnu. Il serait quasiment délicat et contestable de les dissocier. Un Dieu se manifeste par un garde ivre-mort (cf. *Judith*), un autre par la voix d'un ange (cf. *Sodome et Gomorrhe*), c'est dire alors que le langage du divin est incarné sur la scène par le vu et par l'entendu.

Dans le dessein de percevoir « l'image » et « la voix » du langage, une mise en exergue des aspects visuel et auditif est nécessaire. Pour ce faire, nous observons les étranges et curieuses apparitions divines dans certaines oeuvres théâtrales de Giraudoux.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Dieu fait son apparition scénique par la voix d'un ange. Partant, l'ange devient, pour ainsi dire, le porte-parole, voire le miroir d'un Dieu bavard toutefois invisible ; sa voix s'entend comme l'écho de la parole divine ; sa présence apparaît comme l'ombre vague et confuse d'une existence *interhumaine*. Le Jéhovah de *Judith* ne se manifeste que par la bouche d'un garde ivre. En outre, il n'y a quasiment aucune apparition scénique des dieux dans *Électre*, on y voit les messagers ou les délégués des dieux : le Mendiant et les petites Euménides. C'est comme si le divin était incapable de se manifester ou de parler, en l'occurrence

⁵¹⁸ *Ibid.*, II, 5, p. 898.

⁵¹⁹ *Judith*, II, 4, pp. 243-244.

⁵²⁰ Jean Giraudoux, *Littérature, op. cit.*, p. 134.

à l'humain sans avoir recours à un médiateur

Dans le théâtre de Giraudoux, il y a constamment cette intrusion du surnaturel et cette intervention de l'extrahumain dans la vie des hommes. Un personnage inconnu, étranger dont l'identité reste cachée, intervient dans la scène par « le dit » et par « le non-dit », par le bavardage et par le silence. Détenant le secret dans le jeu dramatique, éclatant la parole culminante, cet « inconnu » s'impose par le vu et par l'entendu dans la plupart des pièces : l'archange de *Judith*, l'ange de *Sodome et Gomorrhe*, le Mendiant d'*Électre*, le spectre d'*Intermezzo*, etc. Ce personnage inidentifiable mène le cours des événements. Il permet d'engager le système communicatif et d'établir ainsi un dialogue permanent entre les différents participants dont le langage diffère. C'est à travers ce médiateur que l'on obtient une telle situation d'énonciation entre l'humain et l'extrahumain.

Mais ce n'est pas encore tout, on le sait. Si l'on développe davantage ces considérations en examinant systématiquement le langage à travers le personnage divin, dans *Judith* et *Sodome et Gomorrhe*, nous nous apercevons que Dieu est le même. Il est un protagoniste et « grand metteur en scène de l'univers »⁵²¹, un locuteur disert possédant la même logique et se servant du même langage : du silence dans *Judith*, du bavardage dans *Sodome et Gomorrhe*.

Giraudoux pose la question du divin. En effet, il n'a aucun message métaphysique à transmettre, ses discours concernent plutôt la vie humaine et terrestre. Néanmoins, il existe chez lui, comme l'avait souligné Albérès, « une position métaphysique : le problème est pour lui ce divorce de l'homme et de l'univers dont naissent les souffrances, les rêves »⁵²².

*

*

*

⁵²¹ Jean-Jacques Gautier, *Je vais tout vous dire...*, op. cit., p. 247.

⁵²² René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 243.

L'enjeu dans cette pièce consiste en une communication entre le divin et l'humain. L'amour devient la question fondamentale et centrale qui structure ce dialogue. Il développe la communication. Cependant, il convient, d'éclairer la question délicate de sa manifestation en tant que langage silencieux pour approuver notre thématique proposée : le silence est un appel vers l'amour qui ira progressivement vers la mort.

Dieu exige l'amour, nous l'avons constaté dans *Sodome et Gomorrhe*, il exige ainsi un couple heureux fondé sur l'amour. Ayant ses propres procédés d'énonciation à savoir le bavardage, Dieu communique avec ses créatures humaines. Il appelle à l'amour ; son langage s'adresse, toutefois, particulièrement à la femme, autant dire à l'amour. Et l'on s'interroge sur cette identification : pourquoi une femme ? La réponse claire et précise.

Je m'appelle femme. Je m'appelle amour.⁵²³

s'écrit Lia à la scène 4 de l'acte I, comme si la femme était synonyme d'amour et comme si, en outre, c'était elle censée répondre à l'exigence divine.

Nous partons de cette déclaration. En supposant que l'amour soit considéré comme un « acte de langage »⁵²⁴ du corps parlant et en admettant que la femme incarne cet acte, nous nous retrouvons donc devant une forme de langage appuyant les modes d'expression corporels.

Un corps, dit Lacan, (...) c'est de la parole comme telle qu'il surgit.⁵²⁵

La deuxième partie de ce chapitre correspond, en effet, à une acception clairement définie : dramaturgique, mais aussi linguistique du silence. Cette acception bénéficie du langage corporel. La perception du langage du silence privilégie le mouvement à la parole. L'enjeu consiste à produire un acte communicatif et explicite alors même que l'énonciation met en acte les procédés sémantiques du corps. Question qui paraît propice pour la compréhension de ce qui est en jeu. Deux corps, ceux de Lia et de Jean entre en communication. Examinons cette tirade de Lia :

⁵²³ *Sodome et Gomorrhe*, I, 4, p. 883.

⁵²⁴ Shochana Felman, *Le scandale du corps parlant*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 130.

⁵²⁵ Scilicet, n° 6/7, p. 50. Cité par Shochana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, op. cit., p. 129.

Lia : Moi, mon corps n'a jamais été que ma voix vers toi ; ma gorge, mes cheveux, mes jambes n'ont jamais été que les mots de ce langage que le péché originel a enlevé de notre bouche. (...), mes yeux t'ont dit le dévouement et l'espoir d'avant la faute. (...)
Toi, ton corps est (...) un silence.⁵²⁶

Bel exemple qui évoque l'éloquence du langage du corps dont les membres sont autant silencieux que bavards. Le corps, énoncé paraverbal, définit le mot, qui fait éclater la dichotomie du silence bavard et du silence muet, du dit et du non-dit, d'où la « performance du corps parlant »⁵²⁷. Toute partie physique parle et constitue une unité d'énonciation. « Et au-delà du plan strictement linguistique, le corps est tout entier un langage »⁵²⁸. Produisant un acte communicatif traité comme porteur de sens et associé aux signes conventionnels, le corps semble être un langage conceptuel, en l'occurrence un langage de signes. Ces signes ne se réfèrent pas à des mots mais à des signifiés.

Incarné dans l'élément corporel et se révélant par une voix limpide, le silence de Lia définit un acte de langage ayant un effet perlocutoire et une valeur illocutoire (dire, c'est illocutoirement prétendre faire et perlocutoirement réussir à faire). Tout en elle parle. Ses yeux disent l'expectative. Sa bouche profère le silence. Son corps s'avère capable de communiquer et de s'exprimer. Il dialogue et articule selon un système de communication spécifique disposant de ses procédés rhétoriques, ses mots harmonieux et sa voix intelligible. Les mots, ces unités porteuses de signification, sont prononcés dans une voix caractéristique. Le texte silencieux est ainsi constitué d'un ensemble d'énoncés, à savoir les cheveux, la bouche, les jambes qui relève d'un registre évocateur et persuasif. Fidèle à l'expression, il traduit le dire du corps valorisé par une performance paraverbale⁵²⁹.

Et pour échapper à la mort, la voix silencieuse du corps cherche à réaliser l'amour, c'est-à-dire à communiquer avec un interlocuteur afin de répondre à l'appel de Dieu. Le corps de la femme bavard communique avec un silence muet :

Toi, ton corps est (...) un silence,⁵³⁰ s'écrit Lia.

⁵²⁶ *Sodome et Gomorrhe*, I, 2, p. 869.

⁵²⁷ Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*, op. cit., p. 131.

⁵²⁸ Georges Molinié et Pierre Cahné, *Qu'est-ce que le style*, Paris, PUF, 1994, p. 86.

⁵²⁹ En linguistique, la performance est une mise en œuvre pratique des compétences théoriques en matière de langage. C'est-ce que nous entendons par la performance dans le texte.

⁵³⁰ *Sodome et Gomorrhe*, I, 2, p. 869.

Le corps de Jean est muet. Jean est insensible, immobile et silencieux. Cependant,

Tout est voix dans cet homme, admirable interprète qui nous parle du corps quand sa bouche est muette.⁵³¹

Ce mutisme est, tout de même, une manière significative de se prononcer et de se faire comprendre. Il est le mode d'expression et de communion s'appuyant sur un système de signes paraverbaux qui lui permet d'exprimer et de communiquer sa pensée. Le silence apparaît alors tel un langage expressif qui interprète l'insensibilité, l'indifférence, la rébellion, et pourquoi pas le refus de la femme, donc de l'amour, et par suite de la volonté de Dieu, cela s'entend.

Par surcroît, Jean est sourd « à la voix de Dieu »⁵³², néanmoins, sa voix n'est pas muette. Le voici qui s'écrie en disant :

Tout de moi est muet (...) à part ma voix.⁵³³

Et l'on constate que le dialogue au sein du couple Lia et Jean qui tentent de trouver l'amour afin de répondre à l'exigence divine jouit d'un caractère particulier. Le dialogue est homogène. Il présente une unité, une cohérence entre ses éléments. Le silence et le bavardage s'accordent mutuellement. La voix s'harmonise avec le corps. L'acte d'énonciation se réalise par le biais d'un ensemble de procédés qui rendent une fois de plus le silence plus perceptible, plus fondé et plus puissant.

Sur le plan linguistique, le silence du corps est un acte de discours ayant sa fonction dans le jeu. Ce langage est légitimement identifié un discours dramaturgique dont à juste titre la fonction éprouve une valeur « locutoire »⁵³⁴, « perlocutoire »⁵³⁵ et « illocutoire »⁵³⁶. Le silence du

⁵³¹ Pétrone, «Le Pantomime », in : Fragments poétiques. Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes avec traduction en français*, sous la direction de Désiré Nizard, Dubochet, et Cie, 1942, pp. 94 et 98. Cité par Guy Ducrey, *Corps et graphies poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, Paris, Honoré Champion, (Diffusion hors France : Éditions Stalkine, Genève), 1996, p. 565.

⁵³² *Judith*, I, 4, p. 207.

⁵³³ *Sodome et Gomorrhe*, II, 2, p. 892.

⁵³⁴ Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p. 220.

⁵³⁵ *Id.*

corps met en jeu un discours théâtral dans la mesure où il constitue le mime d'actes de paroles valables dans le cadre scénique. Cet acte de discours dispose d'une fonction. Il procure une valeur « locutoire » qu'est le signe même (signifiant/signifié). Le signe contraint, d'une part, l'acte de dire les mots, de proférer les gestes du corps, autant dire de jouer le texte par les mouvements (l'acte phatique). D'autre part, il permet à l'acte de donner un sens à ce texte, à ces images voire à ce jeu (l'acte rhétique). La valeur « perlocutoire » consiste à produire un double effet simulé et sur l'allocutaire et sur le spectateur par le biais de ce que l'on voit : le montré, le mouvement du corps, les gestes ; et de ce que l'on entend : le parlé, le mutisme, le silence. Quant à la valeur « illocutoire », elle passe par un acte destiné à l'intention de l'allocutaire.

Donc, du fond du mutisme, le silence parle, dialogue avec l'autre. Il mènera à la désagrégation infinie, à la destruction de soi-même et de l'univers. Et l'on pense à ce mot de Maurice Blanchot, dans son livre *De Kafka à Kafka* :

Telle est justement la nature profonde du silence qui parle jusque dans le mutisme, qui est parole vide de paroles, écho toujours parlant au milieu du silence.⁵³⁷

Telle est l'éloquence de la voix parlante même quand elle est silencieuse. Cette voix qui parle incessamment appelle à l'amour, elle appellera progressivement à la mort. Nous l'avons déjà constaté : amour et mort interfèrent. Ils se joignent en se renforçant ou en s'opposant (cf. l'acte de tuer Holopherne dans *Judith*). La voix de Dieu réclame l'amour. Or, celle de la mort n'en sera pas loin, elle sera vraisemblablement plus puissante que l'amour.

Nous touchons au dénouement. Un tel langage appelle au néant, à la fin du monde. Le cri silencieux retentit, à la fois opaque et transparent dans la mesure où il évoque la vie et dénonce la mort. Le langage de Dieu sera la procession aboutissant à l'idée prépondérante dans la pièce.

*

*

*

⁵³⁶ *id.*

⁵³⁷ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, *op. cit.*, p. 46.

C'est beau, n'est-ce pas, la fin du monde ? ⁵³⁸

Le terme temporel arrive à échéance. Le spectateur applaudit la fin du spectacle. Tout aura disparu. Dieu parvient à son objectif ultime. Le monde atteint le destin final de la création. La fin s'apparente au tragique. Tout deviendra silencieux et évocateur de manière significative. Ce silence éternel maintient le commencement et la fin. Toutefois, il n'y'a pas d'achèvement mais un retour à l'état primitif. Nous discernons la voix silencieuse qui met fin aux mésententes et aux malentendus entre les hommes qui ne cessent de se débattre et de se disputer⁵³⁹ jusqu'au dernier moment.

Lia : Ah ? Ici, il fait très beau.

Jean : Lia, menteuse !⁵⁴⁰

« Tout ce qui naît mérite de disparaître », cette phrase est dite par Méphistophélès dans *Faust* de Goethe. En effet, tout va disparaître dans un silence éternel, absurde, qui sera la voix de la « vérité du ciel »⁵⁴¹. Étant toujours dans l'errance, autant dire dans le non-savoir, cette vérité qui vient d'ailleurs : d'un espace ailleurs (la tente d'Holopherne dans *Judith*, le cimetière dans *Intermezzo*, le ciel dans *Sodome et Gomorrhe*), d'un personnage étranger (Dieu dans *Sodome et Gomorrhe*, le mendiant dans *Électre*, le spectre dans *Intermezzo*), a « une infinité de visages, mais toujours la même voix »⁵⁴² incarnant le silence et visant le même dessein : la fin du monde.

C'est une fin du monde idéal ! ⁵⁴³

Comment le silence de ce spectacle se prépare-t-il et se présente-t-il sur la scène

⁵³⁸ *Sodome et Gomorrhe*, II, 8, p. 888

⁵³⁹ Dans l'ensemble, les personnages giralduciens s'entendent bien et ne s'interrompent jamais les uns les autres. De même, dans les œuvres romanesques, ils ne rompent pas le dialogue. Ils alternent les répliques et la parole. Dans *Choix des Élues*, une discussion se déroule harmonieusement ; Pierre se tait quand sa femme Edmée parle. Ce qui n'est pas le cas dans *Sodome et Gomorrhe*.

⁵⁴⁰ *Sodome et Gomorrhe*, II, 8, p. 915.

⁵⁴¹ *Ibid.*, II, 2, p.888.

⁵⁴² Jean Dutourd, *Le Paradoxe du critique*, op. cit., p. 51.

⁵⁴³ *Sodome et Gomorrhe*, II, 8, p. 915.

dramatique de *Sodome et Gomorrhe* ?

La fin du monde a lieu dans une nuit éternelle, dans un espace de temps porteur de signification où les choses et les êtres se distinguent difficilement. Et voici qu'une certaine métamorphose sur le plan dramatique se réalise dans la pièce : le visible se transforme en invisible ; la présence en absence ; le bavardage en un silence infini, voire absolu.

L'appel à l'amour devient celui de la mort. La tentative divine échoue, il n'y aura pas de couples heureux. Pourtant, « Dieu (...) a créé deux corps jumeaux unis par des lanières de chair qu'il a tranchées depuis, (...) le jour où il a créé la tendresse »⁵⁴⁴, confie l'ange à Lia dans le chapitre 7 de l'acte II. En tout état de cause, l'humanité sera vaincue par la mort, et la pièce *Sodome et Gomorrhe* ne sera pas marquée d'un divorce du couple, loin de là, mais d'une union définitive du couple dans une « nuit éternelle »⁵⁴⁵, dans un silence ininterrompu et assourdissant. Le temps est une instance absente de la perception, mais introduite dans le jeu dramatique et dans le dispositif scénique. En puisant ces personnages dans une nuit éternelle, Giraudoux fait parler la voix du temps. Il accorde au silence temporel, en l'occurrence à la notion de la durée une importance considérable. Autrement dit, la « nuit » est placée dans une durée indéterminée et permanente alors que l'espace de temps dramatique se limite à quelques heures dans *Sodome et Gomorrhe*. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *La Folle de Chaillot* se situent à l'intérieur d'une journée ; *Amphitryon 38*, *Électre*, *Judith*, *Pour Lucrèce* durent également quelques heures et sont suivies ou précédées d'une nuit, (cf. La nuit d'amour de *Judith*, la nuit de prise de conscience d'*Électre*). Dans le jeu dramatique, le temps est déterminé par la durée du dialogue. Notons à propos, dans *Genèse de Siegfried* :

La durée d'un acte se confond en principe avec la durée de ses dialogues.⁵⁴⁶

Une nuit éternelle, une durée indéterminée, un silence absolu, voici le mode de construction inhérent à certains textes girauduciens. Ici, la notion de temps fait allusion au futur, ce qui nous sensibilisera au concept de la mort.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, II, 7, p. 903.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, II, 7, p. 905.

⁵⁴⁶ René Marill Albérès, *La Genèse de Siegfried de Jean Giraudoux*, Paris, M.J Minard lettres modernes, 1963, p. 133.

Le silence relatif est interrompu, pendant le jeu, par la parole et par l'intervention de divers personnages qui se parlent constamment, mais s'écoutent et s'entendent parfois. Cela étant, le silence absolu s'impose avec force. La mort est plus puissante que l'amour et marque l'aboutissement logique à l'exigence de Dieu. Et l'on entre ainsi dans la phase finale de l'enjeu. Tout fut consumé. Tout se passa dans une nuit immortelle, dans une voix interminable qui détermine le dénouement, la fin, en l'occurrence l'éternel retour. L'amour se réalise selon une progression inéluctable, dans le temps et dans l'espace, vers la mort :

Esse quoque in fati reminiscitur, adfore tempus,
 Quo mare, quo tellus, correptaue regia coeli
 Ardeat, et mundi moles operosa laboret.⁵⁴⁷

*

*

*

L'idée de l'éternel retour, en l'occurrence de la finalité inévitable, s'impose progressivement, à mesure que l'on avance dans notre analyse dramatique. Nous renvoyons à *Électre* où le spectateur perçoit, par la présence des Euménides, le fatal. Il en est de même dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* où le cours des événements est déterminé par le destin. Par ailleurs, les hommes meurent dans *Sodome et Gomorrhe*. Néanmoins, la finalité de l'action sera abordée d'une manière différente et selon une autre logique dans *La Folle de Chaillot*.

Nous avons constaté que le « dire » de Dieu avait mené à l'abolition de l'univers, autrement dit à l'anéantissement de l'homme. Dieu traduisit son silence par un verbe, par un mot, par un appel à l'amour. Il exigea un couple heureux. Or, si l'on procède ainsi, que l'on nous permette de

⁵⁴⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre I, in : *Œuvres complètes*, traduction en français publiée sous la direction de M. Nisard, Paris, chez Firmin Didot Frères, Libraires, imprimeurs de l'institut de France, Collection des Auteurs Latins, 1769, p. 257. La traduction du texte en français proposée dans l'ouvrage : « les Destins ont fixé dans l'avenir un temps où la mer et la terre et le palais des cieux seront dévorés par les flammes, où la machine merveilleuse du monde s'abîmera dans un vaste embrasement ».

considérer le verbe « dire » comme un acte de langage qui tient une place primordiale dans *L'Apollon de Bellac*. Ce n'est pas le silence qui communique, mais c'est une parole, un verbe qui incarnera le mot de l'énigme, le mot clef de la beauté des hommes.

Avant de passer au chapitre suivant, un intérêt particulier est prêté d'emblée au « dit » non silencieux. Un regard prompt se fixe sur l'univers de la beauté dans *L'Apollon de Bellac*. Le silence y est extériorisé par un signe verbal et formulé par un mot, un dire, qui est censé transformer l'univers des hommes. Dans certaines pièces de Giraudoux telles que *Siegfried*, *Électre*, *Sodome et Gomorrhe*, le spectateur entend un mot qui dit un secret, divulgue un mystère, et éventuellement une vérité.

L'Apollon de Bellac serait une introduction à l'étape suivante, un prélude aux notions de la sagesse et/ou de la folie. C'est un divertissement qui éloigne un peu le spectateur de la pesée de l'au-delà, en lui donnant un répit par la découverte de l'énigme de la « beauté » :

Comme vous êtes beau ! ⁵⁴⁸

Voilà le mot secret pour réussir dans la vie et atteindre ses objectifs ; voici la proposition d'Agnès pour parvenir à ses fins. Ici apparaît le fait de s'exprimer par un signe verbal comme une manière de divulguer le beau. « Le dire » interprète le silence. Il affirme ainsi le pouvoir d'avancer l'image, de formuler la pensée, et d'articuler par la suite le mot approprié, en l'occurrence le « beau ». La parole évoque pour ainsi dire la beauté. Cependant, dire aux hommes qu'ils sont beaux, serait-il une démarche logique dénotant une sagesse, une folie ?

À vrai dire, l'extériorisation verbale du silence et de la pensée met en jeu une attitude folle mais aussi sage. Elle permet d'identifier à la fois le Moi et l'Autre. Autrement dit, le dialogue entre les participants supposés dénote une manière réfléchie bien qu'extravagante d'approcher l'Autre. Le procès semble être original et capte l'attention par son caractère exceptionnel

Le parcours annoncera ces notions sous un autre angle dans *La Folle de Chaillot*. Agnès silencieuse et/ou bavarde « profère » la sagesse. Toutefois, l'éclatement de sa parole accomplit, par ailleurs, un acte de folie. Il est possible d'associer Agnès à une Aurélie qui témoigne

⁵⁴⁸ *L'Apollon de Bellac*, sc VII, p. 934.

parallèlement de la sage Aurélie mais aussi de la folle de Chaillot, mettant en valeur deux logiques, deux existences, et par suite deux langages.

En effet, les concepts⁵⁴⁹ discutés ici laconiquement interfèrent l'un avec l'autre, et il est contestable de les dissocier et les considérer isolément. Ils seront d'emblée mis en lumière dans le chapitre suivant. Le Moi et l'Autre incarneront un nouvel aspect du jeu et laisseront place à une représentation originale du langage du silence dans le chapitre suivant.

⁵⁴⁹ Nous faisons allusion aux notions de la sagesse et de la folie, aux concepts du Moi et de l'Autre.

Chapitre VII

Le fou et le sage

La folie parle le langage du grand retour (...)
Ce que la folie dit d'elle-même : une vérité
de l'homme, (...) très silencieuse et très
menaçante : une vérité en-dessous de toute
vérité.⁵⁵⁰

De *Siegfried* à *Pour Lucrèce*, le spectateur se trouve en présence d'un « mot », d'un « dire » que l'on discerne dans le silence et dont on perçoit l'évolution. Il ressent la présence d'un protagoniste dont l'identité mystérieuse s'accroît. Ne serait-il pas un personnage qui s'impose d'emblée (chapitre I, II), arrive à son apogée par le tragique (chapitre III), et revient, en dernier lieu au point de départ (chapitre IV, V) ? Et l'on a l'impression qu'il n'y a qu'un seul personnage qui investit une pièce « unique » au long de la trame. Ce protagoniste absent/présent, vrai/faux, et vraisemblablement sage/fou progresse à mesure et ne cesse de s'affirmer dans le développement de la démarche dramatique afin d'atteindre une authentification. Il représente le Moi et/ou l'Autre. Il aura besoin de s'identifier, de s'interpréter, de révéler sa vérité, bref, de se déclarer.

Cette avant-dernière phase de l'analyse met l'accent sur le langage d'un personnage fou, c'est-à-dire sur le sous-entendu et le non-dit d'un personnage sage. L'étude valorise, dès lors, le silence d'une « sage folie ». Concept plus ou moins paradoxal qui décèlera sa portée rhétorique et dramaturgique dans *La Folle de Chaillot*.

⁵⁵⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961, p. 291.

D'emblée, une question se pose : « Pourquoi une folle ? Pourquoi serait-elle folle ? »⁵⁵¹. Nous proposons une réponse : car « le génie est une manifestation, une modalité de la folie. »⁵⁵². De surcroît, la folie est la preuve d'une extériorisation du langage outre qu'elle dissimule une telle sagesse. Des formules ambiguës et difficiles à discerner suscitent des interrogations en raison de leur manque de clarté. Nous essayerons de les éclairer en apportant des explications et des précisions à ce propos.

Notre étude cherche présentement à proposer une autre perspective de réflexion sur le langage du silence. Le silence s'identifie avec un acte de langage qui détermine un acte de sagesse par le biais d'un personnage fou. Peut-on le définir, pour lors, comme un système de signes animé par un monologue mimé, puisé dans l'imaginaire, et qui de ce fait, anime tout élément dans la représentation scénique ?

Deux axes apparaissent et interfèrent, pour ainsi dire, l'un avec l'autre : d'une part, celui que constitue le silence et le bavardage, et d'autre part, celui formé par la sagesse et la folie.

Au préalable, l'accent est mis sur le langage qui participe à la fois du silence et du bavardage, et qui relève de l'ordre et de la sagesse et de la folie. Cependant, le silence culmine dans une « sagesse de folie ». Pour finir, nous posons la question de savoir si le silence, cette forme de langage détermine un acte libérateur qui appelle à l'amour de la vie par le biais de personnages bons, fous, sourd-muets et peut-être absents ? Le dialogue s'établit dans l'expression de l'imaginaire par un système de signes entre des personnages fictifs, absents sur scène, un langage vu et non entendu. Le silence est fondé sur l'image voire le geste. De plus, une réflexion particulière est accordée à l'exploitation du champ dramaturgique du langage silencieux. Elle consiste à examiner les modalités rhétoriques des conceptions scéniques. Le silence est l'art de l'exprimé dans le non-dit. Étant l'art du langage dans la représentation théâtrale, il parle à travers le décor, la voix des personnages, les costumes, l'éclairage, et donne ainsi à rêver et à prendre plaisir. Cette considération amènera à libérer un dispositif qui manifeste clairement ce que le langage silencieux profère comme mots paraverbaux dans la composition scénique. L'analyse se termine par une exhortation à écouter le silence en tant qu'expression de sagesse dans la mesure où il est identifié à un désir d'éterniser l'amour en se réfugiant dans la mort.

⁵⁵¹ *La Folle de Chaillot*, acte I, p. 965.

⁵⁵² Xavier Francotte, « Le génie et la folie », in *Les extrasensoriels*, Tchou-Laffont, « Les pouvoirs inconnus de l'homme », p. 188.

Avant d'entreprendre notre analyse, il convient de souligner que *La Folle de Chaillot* bénéficie d'une structure dramatique double. Le jeu consiste à évoquer l'image d'un personnage sage/fou. Le langage s'y illustre sous ses deux aspects : le silence et le bavardage. D'emblée, les protagonistes sont ainsi divisés en deux clans : les bons et les mauvais. Et comme chez Brecht, et aussi, dans les mélodrames classiques, le spectateur assiste alors à une séparation des hommes : d'un côté, il y a les mauvais tels le président, le baron, le prospecteur, et de l'autre, il y a les bons tels les trois folles, le chiffonnier, la plongeuse. Cette vision double actualise un retour à *Siegfried*, à *Judith*, autant dire à un dédoublement du personnage⁵⁵³.

Dans *La Folle de Chaillot*, le silence culmine dans une sagesse exceptionnelle : « la sagesse de la folie ». Ce terme définit une logique particulière qu'est celle de la déraison, incarnée dans une vieille femme, toutefois, différente des autres. Faut-il être fou pour vivre, pour savoir, pour parler, bref, faut-il devenir fou et bavard pour demeurer sage et silencieux ? Rien ne semble être plus logique qu'une sage folle. Essayons dans un premier temps de réfléchir à ce concept-intrigue.

À vrai dire, la façon de concevoir les rapports entre le silence et le bavardage, la sagesse et la folie semble s'organiser autour d'un schéma original. En d'autres termes, le bavardage incessant et persistant incarné par une folle sous-entend un silence de sagesse. Il témoigne d'un raisonnement réfléchi, sensé, humain, différent, étranger à celui des autres.

Ce silence reflète, dès lors, un esprit clairvoyant et serein quant à la vie. Il représente un idéal supérieur d'accomplissement de la perfection humaine, voire de l'absolu. À travers cette forme du langage, le non-dit extériorise le refus et le rejet du mal. Par le biais d'une folle bavarde censée être sage, Giraudoux nous fait entendre, dans cette pièce, un silence qui émane d'une logique, d'une sagesse, mais qui engage, cependant, le sens du mystère, de l'attente, et de ce fait, de l'espoir. L'art de Giraudoux naît, en effet, du rapport subtil entre le langage et ce qu'il sous-entend. Obéissant à ses propres lois, Aurélie concrétise son silence de sage et procède, selon une telle logique, à la réalisation de son plan dans le dessein de sauver Paris de « la destruction »⁵⁵⁴,

⁵⁵³ Aurélie la sage/folle est assimilée particulièrement, -en omettant le reste- à Siegfried, le français/allemand, le silencieux/bavard. La pièce privilégie un ultime dialogue entre un personnage lucide et sage et un autre amnésique et fou.

⁵⁵⁴ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 997.

de sauver le monde des « mecs »⁵⁵⁵ et de faire ainsi entendre raison. Son langage, dont le but est de contester l'injustice, permettra de concevoir un dénouement juste et sensé. Ainsi donc, la folie, arrivée à son paroxysme, atteindra vraisemblablement le stade d'une sagesse⁵⁵⁶. Elle ne signifie pas une dégénérescence mentale, mais l'« abîme »⁵⁵⁷ du génie. Elle émane, dès lors, d'une certaine liberté de s'exprimer, met en scène d'une part, le refus des mecs et des méchants et, d'autre part, l'appréciation des justes et des bons.

Pourtant, le silence est le langage de la sagesse, le bavardage serait-il alors le langage de folie ? À travers cette illustration préliminaire qui traite des rapports du langage avec la sagesse et la folie, il nous semble opportun de tenter maintenant d'identifier et d'authentifier le langage dans la perspective du silence.

Trois facteurs principaux constituent la constellation du langage dans *La Folle de Chaillot* : l'homme, la folie, le silence. Dans cette optique, Giraudoux présente sa trilogie : la mort, la sagesse, le silence, trilogie qui évoque celle que Julia Kristeva annonce dans *Le Génie féminin* : la vie, la folie, les mots. Nous proposons de définir le langage du silence tel une voix implicite, qui cependant résonne, en appelle à la justice, à l'espoir, à la vie, par le biais de la mort. L'objectif est de décrypter un appel à l'amour de la vie. Dans ce sens, deux axes de lecture s'imposent : un axe langagier qui présente les grands thèmes de la pensée de Giraudoux, et un autre psychologique où Giraudoux nous montre la progression du personnage de la folle, lequel influe sur la conjoncture. À la lumière de ce qui vient d'être évoqué et à juste raison, le langage de la folie, en l'occurrence du personnage d'Aurélie, permet de mieux saisir la cohérence de la pensée liée au phénomène du langage. C'est dire que dans *La Folle de Chaillot*, Aurélie se sert, du silence et/ou du bavardage selon une harmonie qui laisse parler une telle logique. Le langage participe à la fois du silence et du bavardage, et relève de l'ordre et de la sagesse et de la folie. Les deux axes interfèrent. Ce qui rend subtil le fait de déceler une identité précise et judicieuse du langage du silence.

⁵⁵⁵ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 984.

⁵⁵⁶ Napoléon déclara à ce propos : « entre un homme de génie et un fou, il n'y a pas l'épaisseur d'une pièce de six liards ». Cité par Xavier Francotte, « Le génie et la folie », in : *Les extrasensoriels, op. cit.*, p. 187.

⁵⁵⁷ *Électre*, I, 13, p. 638.

Néanmoins, il s'agit bien d'une voix silencieuse, d'une logique latente qui pallie l'absence de mots. Cette voix permet d'affiner le dialogue des paradigmes, parfois fallacieux, du langage. Sage et révélatrice que l'on perçoit à travers un bavardage ininterrompu et persévérant, elle appelle à l'amour de la vie, à la préservation de notre bonheur voire de notre cœur contre la finance.

La Folle de Chaillot est une invitation à sauver notre liberté. Elle est, en outre, une fantaisie satirique qui s'adresse au cœur contre la fausse monnaie du progrès, et ce à travers un personnage supposé fou, cependant capable de réflexion, éclairé voire sage.

*

*

*

Selon une certaine approche psychanalytique de la folie, le fou est surdoué et maître de soi. Aurélie a le savoir mais pas le pouvoir. Contrairement à Dieu qui s'est trompé sur le monde, la folle connaît une sagesse que Dieu ne connaît pas. Sa lucidité est fondée sur la raison humaine et fait entendre une voix latente qui ne sera manifeste qu'au dénouement. Pourquoi établissons-nous une telle comparaison ? La raison paraît aller de soi. Parce que les deux personnages, l'un féminin représentée par la folle et l'autre masculin représentant Dieu, ont pour objectif de sauver le monde, chacun par son propre langage.

À vrai dire, dans *La Folle de Chaillot*, la sagesse s'incarne dans un personnage fou, plus féminin : une vieille femme folle qui valorise la vieillesse et la folie, mais qui est pourvue de bon sens.

Contre les technocrates de toute sorte et les affairistes sans scrupules, il y a un remède : la nudité de l'âme, la force de caractère et le bon sens de l'être vivant, et c'est alors que la folie devient sagesse ⁵⁵⁸,

⁵⁵⁸ Guy Teissier, « La Folle de Chaillot (1992), ballet de Gigi Caciuleanu », *Cahier Jean Giraudoux* 25, *La Folle de Chaillot. Dossier du cinquantenaire, tome II*, 1997, p. 265.

écrit Guy Teissier. La sage Aurélie veut se sauver elle-même, sauver son idéal amoureux et ainsi sauver le monde. Néanmoins, cela ne pourra s'effectuer que par le silence d'une telle sagesse, en allant vers le silence éternel, où l'on entendrait l'écho de la vie et où l'on verrait l'ombre de la mort. La folle aurait atteint son but. Elle pourrait s'exprimer de la sorte :

Et voilà. Le monde est sauvé. C'est fini ⁵⁵⁹.

Le dénouement de *La Folle de Chaillot* rejoint, en effet, celui de *Sodome et Gomorrhe*. Le fait de sauver le monde semble être l'objectif d'un Dieu silencieux (*Sodome et Gomorrhe*) mais aussi d'une folle bavarde (*La Folle de Chaillot*).

Néanmoins, le sage se substitue au fou. Le double prend l'initiative et anime la communication dans la pièce. Une voix latente gagne en ampleur et valorise l'expression d'un silence qui s'extériorise, d'un personnage qui se déclare, d'une folie qui se dénonce. Si bien qu'elle nous permet de mieux saisir l'ambiguïté des notions de raison et de folie, Aurélie en entrant en communication avec son double, nous laisse concevoir la cohérence du système d'énonciation entre le sujet parlant et son double silencieux. Quel personnage se déclare ? Est-ce le fou ou bien le sage ? La déclaration est un procédé primordial de communication dans le langage dramatique. Et c'est là où le silence, émanant d'une telle liberté d'expression, s'affirme en tant que dire explicite, et assume ainsi sa fonction communicative dans l'enjeu. Comment la déclaration se veut-elle un langage dramaturgique et dialogique dans *La Folle de Chaillot* ?

Le personnage fou se déclare sage et raisonnable. Le langage de la folle prend une dimension rationnelle et vraie, autant dire que le privilège de la folie a toujours été le parler-vrai. D'ailleurs, dans un esprit collectif, la plupart des personnages se présentent eux-mêmes à l'acte premier tels que le coulissier, le président, le baron, ... Ces personnages s'expriment devant un double destinataire. Ils parlent à deux récepteurs autant à eux-mêmes (niveau intra-scénique : personnage ↔ personnage, acteur ↔ acteur) qu'au public (niveau extra-scénique : acteur → personnage → public). Le coulissier se déclare :

Je m'appelle Georges Chopin ⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 1027.

De même, Irma se présente et utilise la même tournure :

Je m'appelle Irma Lambert.⁵⁶¹

Le personnage « Inconnu »⁵⁶² se dévoile :

Je m'appelle Roger Van Hutten. (...) Je suis le fils d'un bandagiste d'Arras⁵⁶³.

En effet, la déclaration est un mode d'expression non-silencieux, une formule d'affirmation et de libération. Elle caractérise la dramaturgie girauducienne, retrace le statut du personnage, et selon le mendiant d'*Électre*, rend lisible à tous sa formule personnelle. Et il est impossible de nier le fait que cette forme de dire explicite établit, pour ainsi dire, une communication scénique/extra-scénique qui s'opère entre le spectateur et le personnage, le moi et l'autre. Dès lors, une sorte d'intercommunication se crée entre l'auteur et le metteur en scène. Chez Giraudoux, le personnage qui se déclare « fait plus que reconnaître un tiers : il affirme sa responsabilité et rend manifeste sa prise de position par rapport à ce tiers (...), le personnage qui se déclare devance celui qui reconnaît la vérité de sa situation ou de son être : il se présente (...), il se livre avec ses rêves, ses méditations et ses souvenirs (...), il pressent ce que sera sa vérité ou celle des autres »⁵⁶⁴. De même, le personnage qui se déclare met en jeu l'intimité qui résulte de la pénétration du personnage en soi-même et dans le public. Le silence s'extériorise, pour ainsi dire, sous cette forme d'expression. Il devient ici un moyen de parler, de s'affirmer, mais aussi de se libérer. Il constitue un procédé pour établir entre les participants une communication. À cet égard, on peut certes souligner que le fait de se déclarer ne s'appuie pas uniquement sur le dialogue ; il s'accomplit sur la scène. En termes plus explicites, il est une forme dramaturgique et dialogique corrélatifs dans la mesure où l'énonciation, créée sur la scène, semble être en rapport avec un

⁵⁶⁰ *Ibid.*, acte I, p. 968.

⁵⁶¹ *Ibid.*, acte I, p. 989.

⁵⁶² *Ibid.*, acte I, p. 960.

⁵⁶³ *Id.*

⁵⁶⁴ Pierre Gobin, « La « déclaration » dans la dramaturgie de Giraudoux », *Revue d'Histoire Littéraire en France. N° spécial Jean Giraudoux*, n°5-6, *op. cit.*, p. 817.

autre langage : le silence des signes, des objets et des mouvements. Il s'agit donc bel et bien d'un jeu théâtral engendré par le mot, le geste, une voix intérieure. Ce « dire implicite »⁵⁶⁵ s'explicite dans l'espace scénique afin de réaliser la communication. Il permet une libération d'expressions et d'actions.

Mais ce n'est pas tout, on le sait. Il est intéressant de conduire une analyse qui met l'accent sur le mécanisme ou le thème dialogique de la déclaration dans le jeu. Au surplus, le personnage giralducien qui se déclare dispose d'une compétence rhétorique et pragmatique qui contribue au fonctionnement du principe conversationnel. Par le biais du système énonciatif, en l'occurrence de celui de la déclaration, le sujet parlant se voit jouer le jeu de l'échange verbal et/ou non-verbal. Il valorise ce mécanisme dialogique du dit et du non-dit. Cela s'entend, les personnages giralduciens, se présentent et s'affirment en tant que tels. Ils assument, alors, leur responsabilité et leur rôle dramatique selon un dialogue fondé sur le silence du public et le bavardage du personnage. Suite à cette approche du thème dialogique de la déclaration -qui occupe une grande partie de notre réflexion sur le langage-, nous faisons remarquer le cas de certains personnages de Giraudoux. Car,

Tout se déclare dans la nature ! Jusqu'au roi ⁵⁶⁶.

Siegfried se présente comme un héros qui possède une double identité, ainsi qu'Isabelle qui doit choisir entre « la vie et la mort »⁵⁶⁷. Alcmène de son côté se déclare faiblesse et solitude, dans la scène 6 de l'acte I :

Moi, Alcmène, dont les parents sont disparus, dont les enfants ne sont pas nés, pauvre maillon présentement isolé de la chaîne humaine ! ⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Nous rappelons à ce propos les axes de Grice : « le dire explicite et le dire implicite » (« parler explicitement, c'est « to tell something » ; parler implicitement, c'est « to get someone to think something ») qui caractérisent le concept de ce dire. Voir Kerbrat Orecchioni, *L'Implicite, op. cit.*, p. 21.

⁵⁶⁶ *Électre*, I, 3, p. 615.

⁵⁶⁷ *Intermezzo*, II, 3, p. 317.

⁵⁶⁸ *Amphitryon* 38, I, 6, p. 139.

Électre se prononce pour la justice, elle se déclare ; « dire » et « parler » ne lui suffisent pas, il lui faut « crier »

Elle s'est déclarée dans les bras de son frère ⁵⁶⁹

Cette manière de s'exprimer permet au personnage d'entrer en communication avec lui-même et avec le spectateur, de s'identifier davantage dans le jeu. Judith, qui se définit par la beauté à la scène 5 de l'acte I :

Je serai la plus belle cette nuit ⁵⁷⁰

et par la pureté à la scène 5 de l'acte I :

Je suis la plus pure ⁵⁷¹

se déclare, parmi la foule, amour dans un monde humain voire trop humain. De même, dans *La Folle de Chaillot*, certains personnages tels que le président, le baron, le prospecteur se présentent aussi les uns aux autres⁵⁷².

Le silence ne se limite pas à la libération du mot, c'est-à-dire ni à la parole ni à l'expression sonore mais il devient une manifestation visuelle à travers tout un système de signes à savoir le gestuel et l'imaginaire. Les mots deviennent des signes perceptibles par la vue et mettent en lumière un langage paraverbal qui manifeste une grande éloquence.

*

*

*

⁵⁶⁹ *Électre*, I, 13, p. 639.

⁵⁷⁰ *Judith*, I, 5, p. 214.

⁵⁷¹ *Ibid.*, I, 5, p. 216.

⁵⁷² Notons que les héros d'Euripide se présentent de la même façon les uns aux autres.

Après avoir établi le rapport entre les deux axes du langage à savoir le silence et le bavardage, en corrélation avec les deux concepts de sagesse et de folie, nous parvenons à l'étape où le silence atteint un aspect ludique et y trouve une autre modalité d'expression. Deux scènes d'une importance considérable s'inscrivent dans l'action et s'avèrent fondamentales pour l'étude de ce qui est en jeu, à savoir la scène qui se déroule entre les trois folles et celle du sourd-muet. L'une montre le silence dans son aspect dialogique de l'imaginaire et du réel, et l'autre le valorise dans sa dimension sémiotique de langage des signes.

Procédons dans un premier temps à l'analyse du langage dans la scène entre les trois folles. Le silence détermine ici une folie associée à une sagesse. Des personnages absents participent de l'action par une existence allégorique bien que fallacieuse sur scène. Ils tiennent la disposition cohérente du dialogue. Aurélie a « Adolphe »⁵⁷³. « Gabrielle a ses oiseaux »⁵⁷⁴. Constance n'a « que Dicky ».⁵⁷⁵

La réalité et l'imagination se prêtent appui mutuel. Cette scène serait une illustration d'un aspect du silence qui préconise le langage d'imagination et de rêve, autant dire d'irréel. L'imagination est créatrice ; c'est un système de signes, composé d'« une syntaxe »⁵⁷⁶ et d'une « logique »⁵⁷⁷ appropriées. Dans cette perspective, un dialogue s'établit entre les folles et des personnages illusoire, irréels et, par la suite, silencieux. Le silence maintient l'aspect de l'imaginaire. Les personnages fictifs et inventés sont incontestablement silencieux sur le plan ludique, étant donné qu'ils sont absents. Néanmoins, la fantaisie des folles fait en sorte que ces personnages deviennent actifs dans la mesure où ils disposent d'un rôle éminent dans l'enjeu conversationnel du langage. En effet, les trois folles dont la parole est confrontée au silence d'autrui, communiquent avec des personnages absents sur scène toutefois présents et dans leur imaginaire et dans le dialogue dramatique. Et l'on s'aperçoit, pour ainsi dire, que c'est le silence de faux personnages qui tient la conversation. Pouvons-nous considérer cette dernière comme un faux dialogue, un monologue peut-être ?

⁵⁷³ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 996.

⁵⁷⁴ *Id.*

⁵⁷⁵ *Id.*

⁵⁷⁶ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Point, 1981, p. 266.

⁵⁷⁷ *Id.*

Le monologue est l'acte de se parler à soi-même, de réciter un discours sur scène sans tenir compte des autres participants dans une conversation. Ce qui ne s'applique pas sur cette scène qui précisément souligne de manière avantageuse la présence de personnages absents et fictifs dans le dialogue dramatique avec les trois folles.

En outre, un faux dialogue est un dialogue qui n'est pas censé être destiné au spectateur. Ce qui n'est pas le cas non plus dans la pièce. Il est question alors d'un vrai dialogue entre différents participants : des personnages, des comédiens, des spectateurs présents et/ou absents dans l'espace-temps dramatique.

Dans cette scène, nous entendons, ainsi, la légitimité d'un vrai dialogue entre trois folles bavardes et trois personnages fictifs et silencieux. Ce véritable dialogue fait valoir une aspiration d'évasion consciente d'Aurélie, de Gabrielle et de Constance. Cette impression d'échapper à la réalité ne fait qu'actualiser l'image vécue de faux personnages dans une réalité psychique inventée ayant une portée particulière. Cela s'entend, l'intervention silencieuse et allégorique d'Adolphe, des oiseaux, du chien satisfait chez les trois folles un désir de s'exprimer et de maintenir le dialogue. Elle élabore vraisemblablement la sagesse de concevoir des interlocuteurs, et la faculté d'évoquer des images et de créer ainsi une situation de communication originale.

Ce mode d'interaction s'établit non seulement à travers des personnages imaginaires locuteurs et/ou interlocuteurs dont l'absence maintient le silence, mais aussi à travers un personnage dont la présence sur scène anime le silence grâce aux signes. Le personnage du sourd-muet s'affirme pleinement dans l'acte II de la pièce dont le langage attire notre attention. D'une exubérance d'expressions, l'action est chargée de matière. Ce passage servira dans l'élaboration du langage du sourd-muet.

*A partir de ce moment, les paroles des amis de la Folle ne sont plus perceptibles.
Ils parlent entre eux (...). On voit leurs lèvres remuer, mais on n'entend que
le sourd-muet.*⁵⁷⁸

Au-delà de la voix, se divulgue un autre « moyen de *communication* (qui) concerne la transmission (...) d'un message de l'émetteur au récepteur »⁵⁷⁹ : c'est le geste. Le théâtre « vu

⁵⁷⁸ *La Folle de Chaillot*, II, didascalie, p. 1029.

⁵⁷⁹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, Série littérature 1992, p. 51.

avant d'être compris »⁵⁸⁰ s'inscrit dans un discours « joué »⁵⁸¹, autant dire dans un geste « codé »⁵⁸².

Un sourd-muet puise dans un silence éloquent afin de s'exprimer dans un ensemble élaboré qu'est l'action dramatique. L'enjeu tient à la question de dire et s'inscrit dans un discours vu et non pas entendu. Le théâtre dispose de pouvoirs étendus et effectifs qui évoquent le théâtre du silence conçu hors de la parole et qui possède son vocabulaire spécifique tel que la pantomime, les jeux de lumière et d'éclairage, les costumes, les gestes, la mimique... De ce fait, le théâtre apparaît comme un ensemble de signes. Ce système sémiotique est le produit du décor. Il est un moyen de parler au spectateur et de l'exhorter à s'engager dans le jeu (espace-temps, objets). Il est, en outre, la création d'un personnage qui communique et s'exprime par un art sans parole (geste, mimique). Cette piste du langage silencieux valorise les virtualités langagières en termes de signe théâtral et leurs rapports avec le personnage sourd-muet. Rappelons que le langage dramatique repose sur des développements disciplinaires tels que la kinésique, la paralinguistique, la gestuelle, la mimique. Ces procédés se substituent au langage parlé. Ils constituent un langage scénique ayant son code et ses normes. Un intérêt particulier se prête au genre théâtral qui traduit la pensée par les signes. Dans *La Folle de Chaillot*, le personnage du sourd-muet illustre ce genre prédominant dans la pièce, par un langage gestuel. Dès le premier acte, il fait son apparition sur la scène. Dans la didascalie, on note :

Un sourd-muet fait sa ronde, posant une enveloppe sur chaque table. (...)

Le sourd-muet fait signe qu'il n'entend pas. (...)

*Le sourd-muet a une mimique extraordinaire.*⁵⁸³

Dès lors, un langage « extraordinaire »⁵⁸⁴, où la verbalisation n'a pas de place, est établi. Et c'est le silence qui, à travers l'absence des mots, libèrera le langage. Il existe plusieurs formes de ce silence. Toutefois, le plus compréhensible et le plus significatif est celui qui consiste à manipuler les signes paraverbaux voire paralinguistiques afin d'émettre des énoncés. Car il s'agit bien d'une

⁵⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 36.

⁵⁸¹ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre2*, op. cit., p. 203.

⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ *La Folle de Chaillot*, acte I, didascalie, p. 955.

⁵⁸⁴ *Id.*

absence de mots, d'une communication auditive mais surtout visuelle. La pensée semble bien s'accomplir dans ce non-dit. Si le silence a différentes valeurs, c'est qu'il est révélateur. Dans le cas du sourd-muet, le langage démontre une forme d'existence, un état d'être évoquant une sagesse. (Ce qui renforce l'idée évoquée dans la problématique). Cette valeur du silence est si éloquente qu'il faut beaucoup de bruit pour la contourner. Quoi de plus utile pour la contourner qu'un bavardage continué provenant de la part de trois folles et à juste titre de la folle de Chaillot qui demande à un moment donné de l'acte II, à Gabrielle de regarder et à Constance d'écouter :

Écoutez-bien, Constance. Regardez-bien, Gabrielle.⁵⁸⁵

Quoi que l'on en dise, la valeur de silence du sourd-muet se trouve entre les mots et entre les pensées, par les médiations de la vue et de l'ouïe, autant dire dans le geste. Et c'est ce silence qui, afin de se libérer dans le langage, recourt à une communication entre un sourd-muet et une folle bien que bavarde. Dire, c'est exprimer, signifier, faire connaître. Dire quelque chose suppose que l'on parle et que l'on communique. Or, communiquer à travers le silence, cela veut dire que ce langage paraverbal dispose d'un pouvoir d'expression. Sans bruit et sans paroles, il s'agit bien d'un langage vu et non entendu; le silence est un langage de signes. À l'acte II de la pièce, le sourd-muet esquisse une mimique expressive, une manière silencieuse de mouvoir son corps et de faire parler sa volonté. Son discours dispose d'une fonction référentielle, phatique, émotive et métalinguistique. Autrement dit, son geste informe l'interlocuteur ; interpelle le spectateur ; émeut le public. C'est un énoncé en soi qui exprime une situation quelconque.

Il va sans dire qu'à partir du moment où l'on admet le langage gestuel du sourd-muet comme un acte de langage, on pourrait éventuellement parler alors de gestes -tout comme les actes de langage-, qui se subdivisent en plusieurs types ; à savoir les gestes déictiques, spatiaux, emblématiques, kinétographes, pictographes, d'adaptation, etc.

Le silence détermine la voix d'un sourd-muet, d'un personnage qui investissait l'espace tout en s'investissant dans le silence expressif des regards, des postures, des gestes et de la mimique. Loin des déficiences expressives de la parole, l'éloquence éminente de la mimique consiste à représenter par un geste, par un regard, par une expression non-verbale toute une expression

⁵⁸⁵ *Ibid.*, acte II, p. 1003.

langagière libre. Nous sommes alors dans un système de signes qui privilégie le mouvement sur la parole et le vu sur l'entendu. Autrement dit, cet acte de langage détermine une action visible qui se développe afin de produire un acte communicatif, explicite, adressé à un interlocuteur.

Le monologue mimé s'opère selon deux axes :

- « l'indépendance du non-verbal gestuel par rapport au verbal ;
- la dépendance du non-verbal gestuel par rapport au verbal. »⁵⁸⁶

Les deux axes proposés ici et inspirés de la conception d'Austin, se rejoignent car le verbal et le non-verbal sont complémentaires et dépendent mutuellement l'un de l'autre. Il serait difficile de traiter du langage sans avoir recours à ses deux aspects.

Il y est question d'une forme indépendante d'acte communicatif ayant ses propres normes et ses propres codes d'énonciation. Le langage du sourd-muet est, pour ainsi dire, défini comme une forme d'élocution qui repose sur le code d'éléments conventionnels du paraverbal. Son discours est éloquent, significatif, silencieux, en l'occurrence, vu et non-dit (corps, gestes, regards, ...). Ce langage illustré par la mimique dont l'objet est essentiellement le corps (les gestes et les postures), mais aussi (les idées et les mots), est doté d'une valeur illocutoire (cf. geste pragmatique) et d'une valeur perlocutoire.

En effet, le langage silencieux des signes conventionnels favorise les gestes illustreurs. Ainsi donc, les mouvements du sourd-muet dont l'expression est paraverbale donc silencieuse, sont assimilés à d'autres signes qui se réfèrent naturellement à des signifiés et non pas à des mots, puisque le langage gestuel est conceptuel.

À cet égard, une situation d'énonciation s'impose dans la représentation par le biais du silence notamment par les différents actes de langage : gestuel, signes, danse du sourd-muet, et l'on peut percevoir le rapport de ces actes de langage avec le corps du personnage.

Le corps, grâce à ses mouvements, se présente comme l'instrument d'un langage silencieux immédiatement perceptible par les signes. Jean Duvignaud a raison d'écrire que le corps de l'acteur invente un monde fictif où les relations humaines sont dévoilées par le geste et le ton du

⁵⁸⁶ Gabriel Agrentin, *Quand faire c'est dire*, op. cit., p. 157.

langage⁵⁸⁷. Le langage silencieux est fondé, dans ce sens, sur les images plutôt que sur les mots, sur les mouvements (la danse éventuellement) plutôt que sur les paroles. Si l'acte communicatif visible s'établit dans le jeu, c'est qu'indubitablement un monologue mimé avec ses alternatives d'approches et de rapports est discerné. D'emblée, cette forme évoque incontestablement le ballet de Gigi Caciulenanu dans la représentation de *La Folle de Chaillot* où la comédienne Edwige Feuillère jouait le rôle de la Folle. Il faudrait souligner dans ce contexte l'interprétation de mouvements corporels exécutés de façon rythmée. Le langage s'articule par la danse. Edwige Feuillère assume pleinement son rôle dans cette représentation. Elle danse l'action, elle évoque la bonté et communique avec le spectateur à travers un langage silencieux. Sa liberté d'invention et d'expression est déterminée par la danse. Son dialogue avec le public s'appuie sur une série de poses et d'expressions, c'est-à-dire sur des images qui se substituent à la parole articulée. La danse y remplace parfaitement la parole. Et là, la pièce dont les mots se transforment en images gagne en expressivité et en fantaisie, notamment par ce langage universel et visible investi de paroles inarticulées. Jean-Louis Barrault rappelle à ce propos :

Bien souvent nous n'exprimons verbalement que ce que nous voulons bien montrer, mais par contre encore, nos moindres gestes révèlent ce que nous voudrions cacher ...
Conjointement et simultanément au langage parlé, on peut donc observer un langage visible qui le complète, l'épouse ou le contredit.⁵⁸⁸

Ainsi donc, le silence est considéré sous un aspect dramaturgique déterminant le vu et vraisemblablement le non entendu. Une parole non articulée, un silence de signes sont mis en valeur par le langage gestuel du sourd-muet.

Approcher les deux formes du langage qui dominant dans *La Folle de Chaillot*, permet d'établir une analogie ou une corrélation entre le silence du sourd-muet et le bavardage des trois folles. Un tel langage perceptible par l'œil, mais aussi à l'oreille se dégage. La folle s'écrie :

Mon cher sourd-muet, taisez-vous⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Voir Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 70.

⁵⁸⁸ Jean-Louis Barrault, cité par Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 85.

⁵⁸⁹ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 1030.

Le langage du sourd-muet perturbe en quelque sorte le bavardage des trois folles. Ce silence semble être, en effet, assourdissant au point d'empêcher le déroulement et l'évolution du langage de Constance, d'Aurélié et de Gabrielle. Et l'on voit que ce locuteur communique avec son allocutaire par une gestuelle, par des signes, par des lexèmes riches de sens articulés silencieusement. La scène se meut ainsi dans des énoncés où les modalités syntaxique et sémantique s'actualisent. Comme l'écrit Jean-Louis Barrault, « L'art de l'acteur est composé à la fois du geste et de l'art de verbe, appelés communément la mimique et la diction »⁵⁹⁰.

L'art du sourd-muet extériorise le silence par des signes gestuels, alors même que les folles se servent de l'art de la parole pour créer une situation d'énonciation. Pierre Larthomas estime que le « déroulement d'une scène est fait de l'alliance de ces trois éléments, selon toutes les combinaisons possibles : parole-geste-silence-parole ; geste-silence-parole-silence ; silence-geste-parole-geste, etc. »⁵⁹¹.

En puisant dans un tel raisonnement, nous remarquons que le langage qui s'adresse à la vue, s'avère animé, vif, bavard, vigoureux et ce par des actes riches d'indications précises. Seule Irma, la plongeuse arrive à lire l'expression silencieuse du visible, contrairement aux trois gitanes qui interprètent dans *Cantique des cantiques* l'expression silencieuse de l'invisible. Cela s'entend, la scène dramatique du sourd-muet et des folles se construit autour d'un acte de langage, d'un système de signes qui associent un trio : le geste, la parole et le silence.

Grâce à ces deux dernières scènes animées par les monologues mimés et puisées dans l'imaginaire, le spectateur porte son attention au système sémiotique. Il s'apprête à pénétrer et explorer cet univers à travers tout un dispositif scénique qui participe du jeu. Le silence, un système de signes, entre dans l'enjeu dramaturgique et s'affirme en tant que langage de l'entité texte/représentation. Il est examiné dans le travail de la mise en scène.

*

*

*

⁵⁹⁰ Jean-Louis Barrault, *Phèdre, mise en scène et commentaire*, p. 47. Cité par Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 85.

⁵⁹¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 85.

Nous prenons en considération un autre aspect de la représentation et observons une modalité du silence qu'est la mise en scène. Si bien qu'il faut approfondir le champ dramaturgique du langage silencieux, le chromatisme décoratif et spatial est bien cultivé dans le jeu selon des conventions et des dispositions codifiées. Et nous savourons le plaisir du texte de Giraudoux dans l'expression de la mise en scène de Jouvet. Cette intercommunication établie entre le texte et la réalisation scénique donne au silence une valeur rhétorique et éloquente. En ce sens, le texte parle à travers le silence des encadrements et des peintures théâtraux. La « mise en scène est un commentaire »⁵⁹², déclare Louis Jouvet. Langage paraverbal, elle interprète et permet de mieux appréhender l'expression du langage dramatique. Dans *La Folle de Chaillot*, le travail de l'organisation scénique met en lumière un langage du non-dit multiple, diversifié : décor, lumière, musique, objets, ... qui sert l'œuvre d'autant plus qu'il la fait parler. Ce qui permet donc au personnage d'exister et d'assurer son efficacité. Car

C'est aussi dans ces paysages, ces sites (...) que les personnages du théâtre se perpétuent, s'éternisent : dans ce lieu, (...) ils s'entretiennent, gardent leur vie latente (...). Disponibles, radieux, c'est au décor qu'ils doivent une efficacité accrue, perpétuée. C'est le décor qui assure leur parfait éclat.⁵⁹³

Giraudoux semblerait, à titre exceptionnel, être soucieux du décor, à l'instar du théâtre allemand. *La Folle de Chaillot* est une merveille de réalisation scénique. Elle offre un spectacle d'encadrements et de peintures, une réalisation scénique qui, s'accordant à la fantaisie de l'auteur, ne laisse aucun geste, aucun regard, aucune intonation, aucun signe laissés au fruit du hasard. Il y est question d'un dialogue plein de réflexions pénétrantes qui transcrit une discussion attractive et permanente entre les différents participants. Le silence tient son ample rôle et sa valeur d'emblée concise, dans un beau langage constitué de tout un système de signes. Il s'inscrit dans le style du décor et se traduit dans l'expression de la mise en scène.

« Le grand théâtre, c'est d'abord, un beau langage »⁵⁹⁴, souligne Louis Jouvet. Et nous présumons qu'un beau langage se définit par une expression silencieuse qui s'extériorise dans l'intégralité de l'œuvre. Le théâtre parle par ses propres moyens d'expression : l'espace, le décor, le personnage,

⁵⁹² Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 150.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁹⁴ Louis Jouvet, « Théâtre et langage ». La Table ronde, op. cit., p. 25.

la voix, les costumes, les coiffures, l'éclairage, cela s'entend. Le silence communique à travers cet art formé de lignes, de gestes, de couleurs, et de divers procédés dramaturgiques. Le non-dit y est énoncé autrement. Le dit y est montré et non pas suggéré.

Dans *La Folle de Chaillot*, le dispositif scénique s'accorde dans une mise en scène à deux niveaux évoquant, d'une part, l'espace de l'extérieur, du haut, du dehors, en l'occurrence un café, (un espace réel/référentiel/imaginaire/cognitif/pragmatique) et d'autre part, l'espace de l'intérieur, du bas, du dedans, un passage souterrain qui assigne au spectacle le sens de l'infini, de l'abîme et du vide. Cette distinction subtile amène à un dialogue qui repose sur le silence significatif des procédés dramaturgiques en question. Autrement dit, le silence de la décoration scénique, de l'image visuelle externe, soit le décor, l'éclairage, les costumes, rappelle le silence de l'image interne voire de la décoration inter-scénique, soit l'âme, la sensibilité et l'esprit des héros. Et c'est cette intercommunication qui donne sa vigueur et son éloquence au langage silencieux. L'art de réaliser un décor intérieur et un autre extérieur fait penser aux notions de bien et de mal.

Ce qui retient l'attention, par ailleurs, c'est la manière dont Giraudoux manipule les espaces de son théâtre en les notant dans une didascalie externe, et confie :

à l'exiguïté les dialogues tendres ;

 Square clos de palais⁵⁹⁵

à l'intimité de la chambre les dialogues secrets de confiance et d'amour ;

 Sous la tente d'Holopherne⁵⁹⁶

à l'élargissement, à l'ouverture et à l'étendue les dialogues d'imagination et d'évasion ;

 La campagne. Une belle prairie (...). Vers le soir⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, didascalie, p. 512.

⁵⁹⁶ *Judith*, II, didascalie, p. 228.

⁵⁹⁷ *Intermezzo*, I, didascalie, p. 279.

à la profondeur et l'ampleur les dialogues forts, intenses et durables de vérité :

Palais d'Agamemnon.....

à la simplicité de l'endroit les dialogues de l'amour de la vie ;

Terrasse chez Francis, place de l'Alma⁵⁹⁸

mais permet, tout de même, au silence en liaison avec les mouvements, de se déployer dans l'ensemble de l'œuvre et de s'exprimer dans cette disposition spatiale. Tous ces exemples que nous avons étudiés ont un caractère commun. Ils font entendre un *dialogue* unique silencieux qui cultive le sous entendu, voire le non-dit verbalement, en transposant une image et en assimilant l'action, les structures textuelles à l'ensemble des éléments scéniques.

Considérons présentement le décor et ses mots, le texte joué. Un apprêt de dispositif scénique s'impose dans un langage silencieux, bien que parlant. Comment le silence parle-t-il dans cette perspective ? En effet, ce dispositif se dessine dans une peinture grise, dans un décor marqué par des costumes brillants, éclaboussés de rouge soyeux. Le décor de Christian Bérard met en valeur un cadre impressionnant sur le débat du bien et du mal, du juste et de l'injuste. L'installation de vieilles petites chaises dit le temps écoulé. L'aménagement du mobilier cruel fait allusion au mal et à l'injustice. En revanche, le choix des meubles, des objets et des accessoires d'ameublement, contient de la fraîcheur et répond aux échos profonds de la pièce. C'est un choix qui fait parler le désir de vivre légitimement, de se débarrasser des méchants et de n'apprécier que les bons. Par ailleurs, l'ameublement géométrique est fidèle au texte. Il communique le thème général dans la pièce : séparer les bons des mauvais. Il paraît évident que ce décor, peint « en trompe-l'œil »⁵⁹⁹ et envahi de couleurs grises et rouges, est une présentation fidèle à la pièce. Car il constitue tout un langage conforme aux divers sentiments provoqués et engagés dans la pièce : gaîté, chagrin, justice, amour, ... Tout s'y trouve bien à sa place dans *La Folle de Chaillot*. Tout est en harmonie et s'accorde admirablement avec les participants au jeu dramatique.

⁵⁹⁸ *La Folle de Chaillot*, I, didascalie, p. 951.

⁵⁹⁹ L'idée est soulignée par Francis Ambrière, *La galerie dramatique*, Paris, Corrêa, coll. « Mises au point », 1949, p. 115.

Ainsi donc le décor constitue un des éléments essentiels du langage silencieux. C'est un élément paraverbal qui dit, communique, révèle, annonce une valeur significative qui détermine les rapports avec le texte, le personnage. Et l'on ne saurait exploiter le silence du décor, sans avoir recours, en effet, aux personnages et aux rapports avec le texte voire les mots.

Un personnage n'existe que dans un texte, dans ces paroles qui sont ses sensations, ses sentiments et ses idées, comprimés dans des sons et des mots, paroles que le comédien profère.⁶⁰⁰

estime Louis Juvet. Mais qu'en-t-il si les mots sont articulés différemment voire silencieusement ?

Un texte c'est avant tout des mots. Cependant, il s'agit ici de mots qui, liés aux actes, placés en situation et récités avec art, s'insèrent dans un ensemble de procédés paraverbaux silencieux. Ces mots communiquent par des techniques et un style vus et non entendus. Ils rendent ainsi le silence, élément primordial du langage dramatique susceptible d'engager l'acte de communication. Et l'on peut se demander, dès lors, dans quelle mesure un élément paraverbal conditionne le langage théâtral.

Il est à juste titre considéré que ces mots silencieux relèvent du mécanisme paraverbal des sons, des sentiments, des perceptions. Ils définissent une action, un style, une pensée, un silence. Mais, discutable ou non, le texte est formé de soupirs, de souffles, de sons, d'animation spatiale ou autre. Il est également constitué de dires articulés au deuxième degré du langage. Ce qui a le mérite d'attirer l'attention sur le fait de savoir à quel point le langage dramatique s'approprie le silence.

Juvet, soucieux de définir le personnage et son rapport avec le texte, constate, au cours de son analyse et de son expérience que :

Le personnage est d'abord un texte.⁶⁰¹

C'est à dire, que le personnage est « silence », puisque le texte s'impose en tant qu'élocution silencieuse mise en œuvre par le mécanisme du jeu, voire par un auteur d'action. Ou alors, le

⁶⁰⁰ Louis Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p.177.

⁶⁰¹ Id.

silence est « personnage ». L'idée peut nous paraître étrange, surprenante et éventuellement contestable. Or, dès le début de l'analyse, nous respirons d'une certaine manière l'existence d'un personnage omniprésent, toutefois, inconnu dont l'identité semble mystérieuse. Un protagoniste qui joue son rôle, évolue et s'affirme à la fin de l'analyse.

Sur ce point, qui consiste à conduire une analyse du langage à travers certains éléments : l'espace, le personnage, le texte, le décor, le silence s'avère le langage moteur d'une valeur linguistique et rhétorique de tout un système de signes dramatiques. Nous ne saurions méconnaître le caractère linguistique et éloquent de ce système ; on peut, cependant, le légitimer. Dans « ce palais de serre chaude, qui est une représentation théâtrale »⁶⁰², selon l'expression de Giraudoux dans *Littérature*, des personnages soigneusement peints exploitent un décor onirique dans un espace singulier. C'est dans ce cadre authentique que le langage du silence s'harmonise avec l'ensemble des procédés afin de créer une situation de communication. Le personnage parle, son mot passe à travers une voix qui n'est, tout de même, pas discrète. Voici un élément essentiel qui semble animer le silence du décor : c'est la voix.

Le jeu consiste à émettre des bruits vocaux afin de s'exprimer et de communiquer. Nous passons à l'autre facette du langage, au silence mis en valeur par la voix des comédiens. La voix non-silencieuse sera au service du jeu et mettra en valeur le silence du décor. Le choix du comédien est probant. La Folle est incarnée par Marguerite Moreno qui la joue de la Folle avec autant d'intelligence que de fantaisie. Ce qui répond d'ailleurs aux attentes de Giraudoux dans la pièce. Dans *La Folle de Chaillot*, Marguerite Moreno, dont le regard est éteint par une suie épaisse autour des yeux, émet une voix rugueuse admirable au service du texte. Une voix puissante et nuancée, limpide et impénétrable résonne au cœur du silence. Son articulation se caractérise par sa profondeur, sa stridence, son enjouement, elle est quasiment angoissée selon les moments et l'action. Elle impose ainsi au texte, dans une certaine mesure, une forme et un caractère particuliers. En outre, dans la reprise de *La Folle de Chaillot*, Edwige Feuillère met en œuvre une finesse de sensibilité qui communique au rôle un exquis frémissement, et au texte une modalité d'expression silencieuse. Cette particularité d'expression va du simple soupir et de la simple respiration/expiration à un élément verbal, à une syntaxe de la parole. L'actrice semble gaie, énergique, sensible, insolente, transfigurée. Tout est prononcé ici dans un silence enchanteur. Les

⁶⁰² Jean Giraudoux, *Littérature*, op. cit., p. 227.

yeux jouent. La musique de la voix chante le texte et interprète les événements. Avec un ton mélodieux, chaud sont prononcées implicitement des émotions et des sentiments. Sur le visage bavard d'Edwige Feuillère s'inscrit d'une manière pénétrante le texte ; dans sa pétulance et sa remarquable aisance corporelle se dessine l'action. De même, Juvet, hilare, narquois et ainsi que le décrit Robert Kemp « discourant comme Panurge, est le merveilleux chiffonnier que vous devinez »⁶⁰³. Il offre un spectacle d'expression éloquente du silence par son visage strictement dessiné, par ses regards fixes qui interprètent les événements. Le corps bien visible respire un bouleversement intérieur. Et l'on discerne la pensée de Giraudoux dans ses personnages, et l'invention de Juvet dans leurs gestes. Geste et voix se prêtent appui mutuel.

Une autre unité constitutive s'offre à l'analyse : les costumes. Un des principaux éléments du langage silencieux est perçu comme l'élément le plus mobile du langage visuel dans le jeu dramatique. Les costumes tiennent leur place dans le processus du silence. Ils sont extravagants chez Bérard, s'accordent parfaitement avec le contexte et reflètent d'emblée les thèmes de la pièce. Les tenues apparaissent, dès lors, comme des objets, voire des signes théâtraux significatifs et si révélateurs. Comme ils ont leur langage et leur syntaxe perceptible par la vue, les costumes confirment la cohérence entre le style et la représentation. Ils détiennent le mérite de signifier immédiatement, de vouloir dire et parler. Des colliers, des robes ravissantes, certaines décolletées, prenant sur le corps des plis nets qui conviennent au sens audacieux et courageux de la pièce, expriment ce que le texte ne dit pas verbalement. Il est question, en effet, dans cette pièce, d'une femme audacieuse, vraisemblablement folle qui entre en scène : sa robe, sa tenue et ses manières le disent. Le spectateur s'attend, dès l'abord, à ce qu'une folle tienne le discours sur scène. En termes plus explicites, les costumes peuvent symboliser les gestes des acteurs. La fraîcheur des costumes, l'originalité des tenues donnent du relief aux caractères.

À cet égard, quelques mots doivent être précisés sur *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre*, où les costumes « stylisés » s'imposent avec vigueur dans la communication théâtrale. Le style des costumes de ces deux pièces paraît incertain : robes sombres, ceintures d'or, cuirasses, casques, Par ailleurs, les couleurs noir et blanc font allusion à l'histoire. Tout accessoire est là pour dénoncer la guerre. Autrement dit, tous les habillements officiels sont là pour dire officieusement quelque chose, en l'occurrence, déclarer implicitement la guerre. Ces

⁶⁰³ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 172.

éléments constitutifs du langage silencieux deviennent un acte important dans la formation des phrases de l'action dramatique. Habiller luxueusement les personnages dit le désir de vivre. Le manteau de Gengis khan pour Holopherne Dorothea Tanning est loué dans *Judith*. Cela s'entend, une harmonie mouvante générale des costumes détermine le rythme mesuré des mouvements dans la pièce.

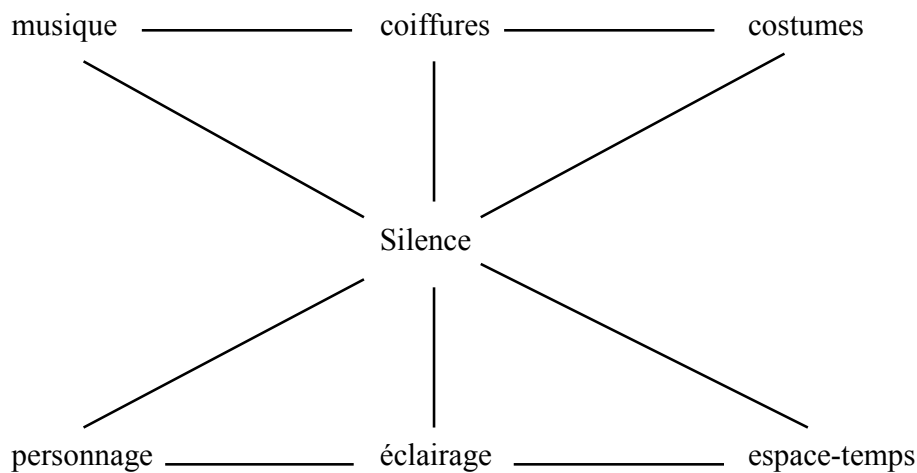
Tout parle au théâtre, avons-nous déjà signalé. Dès lors, un autre dispositif du langage silencieux vient témoigner de son expression dans l'enjeu dramatique : les coiffures. En effet, dans *La Folle de Chaillot*, les coiffures sont rétrospectives, allégoriques, mais n'accablent point les têtes des comédiennes. Par leur audace, elles concourent à un effet scénique incongru et donnent à voir le non-dit.

Quelques mots sont nécessaires aussi sur l'éclairage, élément paraverbal du langage qui donne au décor sa signification complémentaire et sa beauté. Ayant ses propres normes langagières, il rend visible et davantage sensible le jeu théâtral. En harmonie avec le texte et les autres éléments du non-dit, l'éclairage a une forte valeur dramaturgique. Le silence parle par le biais d'un ensemble de dispositifs et d'appareils qui diffuse une lumière artificielle. Il permet au texte d'être ce qu'il est, et de dévoiler soigneusement les mouvements et le rythme de l'action. La manière dont la lumière est diffusée sensibilise le spectateur à un large dialogue avec les divers éléments. Giraudoux et Jouvet règlent avec soin l'éclairage et le rendent approprié, loquace voire communicatif. Avec une telle ampleur rhétorique, cet élément variable du décor participe *stricto sensu* à l'action dramatique. Partant, dans *La Folle de Chaillot*, les variations d'éclairage permettent, d'une part, de mettre en relief les différents moments altérés dans la pièce, à savoir les moments de sagesse et de folie, de lucidité et de déraison, et d'autre part, de jouer sur le passage de l'extérieur à l'intérieur : l'accès au sous-sol par le café. Sans oublier que ces variations entre intensité et modération, donnent de la cohérence au dialogue. Ils font parler le texte lui-même par le fait de jouer sur les événements, d'unir et de séparer les bons et les méchants. Donc, la lumière travaillée est, à juste raison, utilisée à des fins esthétiques de manière à ce qu'elle soit communicative pour proférer le non-dit.

Ces éléments visuels du langage silencieux forment entre eux, d'une manière ou d'une autre, un dialogue constant et cohérent agissant sur le public sensible. Et à l'instar de qui précède,

le silence s'avère un langage qui fait tout parler au théâtre.

Il convient de souligner la conversation permanente entre les éléments paralinguistiques du langage silencieux. Dès lors, s'élabore une discussion ravissante entre ces procédés qui constituent un ensemble extrêmement complexe que l'on appelle : le langage dramatique du silence. En effet, ces matériaux sont liés et valent les uns par rapport aux autres, par rapport au texte et par rapport au silence. N'y a-t-il pas là un phénomène curieux ? Ne ressembleraient-ils pas à des personnages ayant chacun son rôle dans l'enjeu scénique dont le protagoniste serait éventuellement le silence ?



Dans un texte ainsi que dans une disposition scénique, tout se tient. Le silence perceptible à l'oreille, mais aussi à la vue, utilise ses « mots » afin de se définir art du langage dans la représentation théâtrale.

Tout est langage au théâtre et à juste titre silencieux. Toutes les composantes de l'art dramatique sont, en effet, liées et tournent autour du langage. Il est constant que l'on puisse estimer que l'œuvre théâtrale se constitue non seulement comme un tout, mais un tout silencieux. Pour Pierre La thomas : « Dire que l'œuvre dramatique forme un tout, c'est constater qu'elle naît du silence et retourne au silence »⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 127.

On conçoit, dès lors, l'intérêt que présente l'étude des rapports entre le texte, d'une part, le décor et ses éléments d'autre part, dans ce cercle démonstratif dont le silence est le pivot de la communication.

Art de communication, modalité d'émettre et de recevoir, conversation verbale et/ou paraverbale, le « théâtre du silence » -si l'on emprunte le terme à Jean-Jacques Bernard dont il est le chef de file-, présente ses prémisses, ses fondements, ses facteurs et son mécanisme. Il détermine un dialogue incessant et réciproque entre la scène et la salle, entre le public et l'acteur, entre un personnage fou et un autre sage. C'est le « théâtre de l'inexprimé ou du non-dit »⁶⁰⁵, comme l'avait souligné Jean-Yves Guérin. Un jeu d'échange entre Giraudoux et Jouvet assigne au théâtre sa vraie mission d'être un art, de donner à rêver et à prendre plaisir.

La pièce assigne au spectateur une scène singulière où le langage d'une folle donne à réfléchir autant qu'à s'évader. Car le bavardage fait passer un message. Il dévoile un silence sous-jacent, signe d'une sagesse qui s'interprète, tout de même, par un personnage fou dans un espace-temps révélateur. Tout est dit dans un non-dit raisonné, émis par un système de signes et puisé dans l'imaginaire. Le spectacle offre un plaisir particulier par l'expression silencieuse du langage.

*

*

*

Le silence détermine un acte de sagesse, c'est l'acte « de sauver le monde ! »⁶⁰⁶ et de se sauver soi-même, réalisé par une folle qui communique et se laisse appropriée par sa sagesse.

La sagesse est l'expérience de l'acte même (...) de l'être qui se communique et se laisse posséder.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Jean-Yves Guérin, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, coll. "Dictionnaires et références" n°18, 2007, p. 170.

⁶⁰⁶ *La Folle de Chaillot*, acte II, p. 994.

⁶⁰⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, art. « sagesse », notes sur « sagesse » citées par M. Blondel, Presses Universitaires de France, Paris, 1926, p. 942.

Le tableau de la fin du monde, le silence de l'éternel retour, exercent une emprise prépondérante dans le jeu. Ils s'offrent de nouveau, à nous dans une présentation, cependant, différente. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Dieu esquisse une image de la fin du monde. Tandis que dans *La Folle de Chaillot*, une folle réalise un spectacle final de l'humanité en donnant une mort volontaire aux mauvais et en sauvegardant les bons. Cette scène va amener à observer une autre représentation d'une mort tragique dans *Pour Lucrèce*. Il s'agit de la même voix silencieuse annonçant la mort que l'on entend dans les trois pièces, bien que le cheminement soit différent.

Vers un langage d'une folie sage, vers une attitude libératrice, vers un voyage dans le cosmos de l'infini, la projection conçue de cet épisode ultime confère à *Pour Lucrèce* l'aptitude à vivre une mort volontaire et à s'exprimer par un langage particulier, par un vocabulaire singulier. Le suicide est un choix conscient et sage. La vie que l'on mène dans *Pour Lucrèce* n'est que l'expression d'un acte de langage libérateur et ne se tiendra que par un silence volontaire ultime et éternel. Tout commence par un choix, une révolte. Tout se termine par une expression de sagesse, un désir d'éterniser l'amour en se réfugiant dans la mort. Etant un appel à la raison, le non-dit détermine un refus du vice. Nous partons de l'hypothèse qui perçoit le silence comme un choix sublime déterminant et la voix de la mort et la voix de l'amour. Lucile, « spectre »⁶⁰⁸ de « la vertu »⁶⁰⁹ et de « la pureté »⁶¹⁰ se sert d'un langage spécifique, celui de la mort pour exprimer son amour. Elle se choisit personnage silencieux et apparaît, dès lors, « muette, et sourde, et aveugle »⁶¹¹. Le personnage giralducien communique ses émotions par un acte, un mouvement, un regard, autant dire un silence. Pour Jean-Yves Guérin :

Les personnages s'interrogent, se confessent à la rigueur. Ils n'analysent ni ne commentent leurs souffrances qui restent cachées. Les vraies émotions ne sont pas bavardes. Un regard en dit plus qu'une tirade.⁶¹²

Effectivement, un simple regard ou un simple geste suffit à l'expression silencieuse de Lucile

⁶⁰⁸ *Pour Lucrèce*, II, 1, p. 1072.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, II, 4, p. 1086.

⁶¹⁰ *Ibid.*, II, 1, p. 1070.

⁶¹¹ *Ibid.*, II, 2, p. 1044.

⁶¹² Jean-Yves Guérin, *Le théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, pp. 170-171.

ainsi qu'à Judith, Électre, Siegfried ou autres personnages. Par sa réplique à la scène 6 de l'acte I, Lucile s'adresse à Eugénie :

ce n'est pas mon silence, c'est le mot « silence » qui l'a condamné. Tu devrais bien m'imiter un peu, te confier un peu moins à tes pensées et un peu plus au langage.⁶¹³

Est-ce à dire que se confier plus au langage, en l'occurrence au silence, est un signe de sagesse, de clairvoyance, d'élocution fondée sur la raison ? Est-ce une manière d'énoncer une liberté, un consentement, une soumission ?

Le silence traduit un refus d'être comme les autres, et peut-être d'être femme. Il y est question d'une telle expression qui dénote un choix, une révolte, une dénégation. Ainsi, se trouvent mises en exergue les expressions de la mort, en l'occurrence du suicide. En considérant cette idée d'une autre manière, il apparaît que la révolte souligne un commencement alors que le suicide implique un achèvement. Ce qui permet d'atteindre le point culminant : la dénégation de la vie et le retour à l'état de la mort. Cette forme représente le pivot autour duquel s'inscrivent les faits dès le début et jusqu'au dénouement. A ce constat, la révolte dit un langage étrange. Elle profère une ascèse vraisemblablement illogique. Ce qui semble absurde, c'est en effet, la confrontation du réel et du désir de s'enfuir dans l'irréel au profit d'un idéal supérieur dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. En traitant du tragique, de la liberté, du refus et de la révolte, Giraudoux entend s'approprier sa pensée et affirme, ainsi, ses valeurs sur l'étrangeté de l'existence. Lucile semble être dans une joie silencieuse sans pour autant renoncer à sa révolte qui fait partie intégrante de son langage et de sa sagesse « tragique ». Cette articulation silencieuse, ce langage du non-dit approuvent un tel refus de la vie induit par le refus du vice. Ce n'est pas, à proprement parler, un rejet de la vie. Néanmoins, cette intransigeance de Lucile sur le refus de vivre est clairement perceptible par son langage et notamment par sa longue réplique. À la scène 9 de l'acte I de *Pour Lucrèce*, une longue tirade ne serait qu'une allusion, d'une part au bavardage de la vie,

bavardage et cocuage⁶¹⁴

⁶¹³ *Pour Lucrèce*, I, 6, p. 1051.

⁶¹⁴ *Intermezzo*, I, 6, p. 300.

et d'autre part, au silence éternel de la mort, élaboré dans le spectacle de la fin du monde dans *Sodome et Gomorrhe* ⁶¹⁵.

Ainsi donc le silence, cet appel à la raison dans *Pour Lucrèce*, représente la voix de la mort, autant dire de l'absence. Dans la scène 8 de l'acte I qui se déroule entre Paola et Lucile, Paola affirme :

L'absence est l'absence, c'est-à-dire la mort. ⁶¹⁶

Le personnage atteint sa destinée tant souhaitée. La pièce se termine par un dénouement qui éclate en une mort volontaire interprétant un idéal humain. Le suicide est le langage d'une femme sage et silencieuse. Et entre l'absence d'espoir et le refus du désespoir, Lucile se déclare et choisit son langage : le silence. En ce sens, le paradigme de la mort fait partie du destin. Comment cette image qui associe le silence à l'absence, en l'occurrence à la mort, est représentée par le suicide ? Comment se concrétise-t-elle dans *Pour Lucrèce* ?

Le suicide est une déclaration de la mort volontaire. Le silence se dévoile, dès lors, dans l'acte suicidaire d'un personnage singulier et valeureux. Le personnage giralducien se présente d'ordinaire comme étranger (*Siegfried*), fidèle (*Amphitryon* 38), différent (*Judith*), sage (*La Folle de Chaillot*), cependant que l'on a affaire dans *Pour Lucrèce* à un personnage singulier qui se réjouit dans la perte intentionnée et tant désirée de la vie et qui, au lieu de sauver le monde, se sauve elle-même en se réfugiant dans le silence éternel. C'est comme si la mort était une sorte de récompense et comme si le silence était le langage ultime. Dans la nouvelle édition de Colette Weil, nous retenons que la mort est curieusement caractérisée comme récompense. Et si donc, dans la pensée de Giraudoux, c'est la perte de la vie qui est essentielle, en revanche, dans la pensée de Corneille, c'est l'atteinte à l'honneur qui est au sein du sens de la mort.

Giraudoux dénonce la glorification indifférenciée de tous les morts. Pour rester fidèles et protéger leur honneur, Alcmène et Amphitryon ne craignent pas le néant ; Alcmène préfère mourir ; Amphitryon est également prêt à se l'offrir pour défendre et sauver Alcmène. Pour Judith, le grand voyage est le bienvenu, ainsi que pour Ondine.

⁶¹⁵ Nous voudrions faire allusion, en outre, au silence de Dieu et à la mort d'Holopherne dans *Judith*.

⁶¹⁶ *Pour Lucrèce*, I, 8, p. 1060.

À vrai dire, pour plusieurs héros giralduciens, le silence de la mort semble être un refuge, voire un lieu de paix ultime. Nous entendons bien par silence, dans *Pour Lucrèce*, un acte de langage. Cet acte libérateur est un moyen d'échapper à la déraison de la vie. Le fait de se donner volontairement la mort pour une raison morale : la vertu, met fin au conflit entre le vice et la vertu. Dès lors, le silence s'avère le langage de la conscience dans la mesure où l'on affronte le vice et l'on s'oriente vers une acception stoïque de la vie par la mort.

Le silence définit aussi bien le langage de l'amour que celui de la mort. Le suicide, cet acte accompli par le personnage lui-même est le choix d'un révolté. Il se résout dans une passion défoulée et relève d'une démarche sage. Il est un « vrai mot »⁶¹⁷ à dire, une parole authentique à accomplir. Exhorter à la mort volontaire, c'est répondre silencieusement à une question morale. Dans son état de sagesse, la Folle de Chaillot consent à séparer les bons des mauvais et mettre ainsi fin à l'humanité. Par crainte de consentir au péché, Lucile se donne en faveur de la vertu. Elle répond ainsi donc à l'appel du silence éternel. Son suicide fait penser à une réponse à soi-même, autant dire au double silencieux.

Se suicider, c'est se déclarer pour l'amour, s'interpréter en langage sublime, se dire, c'est en fin de compte, entrer dans le silence absolu de la sagesse humaine :

« Grand silence. »

« Grand silence »

« Grand, ... immense silence »⁶¹⁸.

⁶¹⁷ *Pour Lucrèce*, III, 2, p. 1098.

⁶¹⁸ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, op. cit., pp. 251-252.

Chapitre VIII

Écouter le silence

J'incline en faveur du « théâtre du silence »,
justement parce que je crois, parce que
j'aspire à un théâtre durable. Et je ne puis
m'empêcher de croire que le théâtre le plus
durable sera un théâtre du silence ⁶¹⁹

Attribuer une identité au silence, détecter les normes susceptibles de lui accorder un statut dramatique, tel est l'objectif de notre travail dans ce chapitre. « Pour aborder un chef d'œuvre, pour répondre à sa sollicitation »⁶²⁰, il suffirait d'être un personnage silencieux ayant un vrai rôle dans le jeu dramatique. Le théâtre de Giraudoux est un texte qui est murmuré par le silence. Il émeut plus qu'il ne dit, « révèle dans une certaine mesure que le théâtre est silence »⁶²¹. Par l'absence de parole et de mots, le silence est un langage qui parle. Son sens, sa signification pourraient excéder, dépasser la capacité des mots. Sans aucune émission sonore, quelque chose d'intérieur peut être dit, on entendrait presque un dialogue, quand bien même il n'est pas accompagné de paroles. Les sonorités, les images visuelles, les pauses, les didascalies et les soupirs ont une signification dans l'enjeu du langage silencieux.

Après avoir examiné les différents statuts du silence, nous tentons d'établir, dans ce chapitre, une synthèse qui offre une vision globale de l'identification voire de l'authentification du sujet. Dans le dessein de finaliser la recherche, ce chapitre permet de relever les différentes pistes de réflexion considérées au cours de l'analyse.

Dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux, le silence s'extériorise sous maintes formes. Il parle à travers une convention entre le personnage, le spectateur et l'auteur dans un espace-temps

⁶¹⁹ E. G. Craig, *Le théâtre en marche*, Collection « Pratique du théâtre », Gallimard, 1964. Cité par Jean-Luc Saulnier-Geneviève Coupé, *axis dossier-anthropologie*, p. 66.

⁶²⁰ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 63.

⁶²¹ Georges Jean, *Le Théâtre*, *op. cit.*, p. 104.

significatif. Il crée une intercommunication entre le réel et l'imaginaire et délivre un message. Par ailleurs, il s'impose comme un langage d'absence, un mode d'expression du Moi à travers l'Autre. Il se manifeste aussi comme un dit au second plan de la communication. D'un autre point de vue, le silence se définit tel une voix inévitable du tragique qui s'écrit dans l'œuvre du destin et du fatal voire de la mort. Les images visuelles mais aussi auditives déterminent le système sémiotique du réseau énonciatif. Le langage du silence dévoile un système non verbal qui remplit une fonction d'expression et de communication à partir d'une logique et d'un parler s'appuyant sur des signes. Une question se pose alors : le silence, serait-il un personnage ?

- *Le silence est un art de communication.*

Dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux, le silence s'avère être un art de communication, une création expressive, une production langagière. Il définit une puissance d'expression et un pouvoir d'évocation dans un double dispositif d'une part énonciatif extra-scénique (communication entre public/auteur) et d'autre part intra-scénique (communication entre acteur et personnage). De surcroît, les compétences linguistiques et paralinguistiques interfèrent dans le circuit de la communication. Si le langage est fait pour dire quelque chose, pour communiquer, ce que chacun sait, le silence est un acte de langage ayant un message à transmettre, une fonction à assumer, celle d'émettre, de dire, d'exprimer, de produire, de révéler, d'extérioriser, de communiquer, c'est ce qu'a démontré notre recherche.

- *Le silence est un langage d'intercommunication dramatique.*

Le silence parle en chaque spectateur et en chaque personnage ; il parle également à travers tout élément du jeu théâtral.

Le théâtre se parle toujours. Même lorsqu'il devient silence (...). Alors, il parle en chaque spectateur.⁶²²

⁶²² Georges Jean, *Le Théâtre, op. cit.*, p. 104.

Le personnage-spectateur procède de deux types de silence : le silence d'ouverture qui relève de l'ordre de la vue, et celui de clôture qui émane de l'audition. L'ouverture témoigne de l'attente et met en valeur une telle réflexion antérieure, alors que la clôture détermine une réflexion postérieure sur la vie hors de la scène. Jean Dutourd écrit dans *Le Paradoxe du critique* :

Cette toile qui se lève et qui tombe marque avec une délicieuse convention la frontière entre la vie et l'art, c'est-à-dire entre la vie et quelque chose de plus puissant que la vie.⁶²³

Le silence est au centre de cette convention. Au lever et à la chute du rideau, mais aussi pendant le jeu, il s'avère être un langage dramatique, un acte d'énonciation qui s'affirme dans la voix du locuteur (le personnage) et de l'interlocuteur (le spectateur). Cet acte de langage se libère dans un espace clos/ouvert, en l'occurrence dans le théâtre de la scène (le jeu) et celui de la salle (la vie). Participant et collaborant d'une façon inégale au spectacle, le public éprouve un certain plaisir à être touché par ce que provoque le silence. Le spectateur sort du théâtre silencieux après avoir participé à un long dialogue dans le cadre de son drame personnel avec son homologue présent sur scène. Constamment en proie aux résonances de la vie et du théâtre, le personnage éclaire un certain antagonisme entre le réel et l'irréel.

Partant, une intercommunication s'établit entre le texte, le jeu et le personnage. Le texte giralducien fonctionne comme un jeu du dit et du non-dit. Ce jeu libère un dialogue entre un personnage locuteur et/ou interlocuteur. Les phrases « jaillissent ; et elles sont tellement faites pour les lèvres de l'acteur, - et pour les oreilles du public- que pas un mot n'échappe »⁶²⁴ au spectateur. Cela s'entend, le rapport entre le locuteur et l'interlocuteur est régi par deux aspects du silence : la vue et l'audition⁶²⁵. Notons que le personnage silencieux est un émetteur-récepteur qui participe à la communication théâtrale et à la conception même du jeu dramatique avec son propre langage. Dès lors, le public, qui « ne comprend pas », mais « ressent » selon Artaud et Giraudoux, dès lors ce public « répond à l'aide (...) d'infimes *signaux* »⁶²⁶ : des souffles, des

⁶²³ Jean Dutourd, *Le Paradoxe du critique*, op. cit., p. 27.

⁶²⁴ Robert Kemp, *La Vie du théâtre*, op. cit., p. 108.

⁶²⁵ Le théâtre de la scène s'adresse à l'audition et détermine ainsi la représentation. Tandis que le théâtre de la salle s'adresse à la vue et *a fortiori* à l'imagination.

⁶²⁶ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, op. cit., p. 306.

murmures, des rires ou des pleurs perceptibles, qui restent, tout de même au niveau latent de l'expression. Il investit ainsi son propre texte et assume son rôle dans le spectacle. Il est considéré alors à juste raison que le silence est le langage du personnage. Le locuteur et/ou l'interlocuteur, qu'il soit spectateur ou comédien⁶²⁷, dans l'espace-temps partagé entre les deux participants, parle dans le cadre scénique et extra-scénique. On ressent de ce fait le dialogue perpétuel entre la scène et la salle, entre le spectateur et l'acteur. Juvet en évoque l'idée dans *Réflexion du comédien* :

Le théâtre n'est qu'un dialogue entre la scène et la salle, entre le public et l'acteur.⁶²⁸

Une telle confrontation entre l'intellectuel et le physique, l'abstrait et le concret, la scène et la salle, le personnage et le spectateur, et *a fortiori* entre « l'homme qui parle, c'est-à-dire l'Auteur, et (...) ceux qui écoutent, c'est-à-dire (...) (le) public »⁶²⁹ crée une situation de communication dans l'espace-temps du jeu. Cette dernière se développe sur deux plans : entre Giraudoux et le public,

Ce qui importe, c'est le rapport droit, direct, de l'homme qui parle, c'est-à-dire l'Auteur, et de ceux qui écoutent, c'est-à-dire de l'assistance, du public⁶³⁰,

et entre l'acteur et le spectateur. Nous pouvons alors comprendre qu'une certaine relation caractérise un acte de langage.

Les protagonistes sont complémentaires. Ayant une fonction à assumer, chacun participe à l'action dramatique par son propre langage : le dramaturge se fait absent par son silence sur scène, sa présence parle, tout de même, à travers le texte et le personnage. Giraudoux s'associe au public et devient lui-même un spectateur, par conséquent un personnage.

⁶²⁷ Nous faisons ici allusion à *L'Impromptu de Paris* où le comédien assure en même temps son rôle en tant qu'acteur et spectateur.

⁶²⁸ Louis Juvet, *Réflexion du comédien*, op. cit., p. 185.

⁶²⁹ Louis Juvet, *Réflexion du comédien*, op. cit., p. 146.

⁶³⁰ *Id.*

- Le silence est un acte de langage ayant un message à transmettre.

Giraudoux délivre un message intellectuel : celui de se confier « un peu moins à (la) pensée et un peu plus au langage »⁶³¹ et vraisemblablement à celui du silence.

À partir du moment où la communication s'établit dans le jeu dramatique, le silence s'authentifie comme un acte de langage ayant un message à transmettre, tout comme son antipode, si l'on considère que le silence et la parole ne soient pas réellement antithétiques. Le silence ne rompt pas la communication, bien au contraire, il la prolonge. En dépit de l'absence de verbalisation, il est parlant. Si l'on entreprend de refuser de parler, on ne cessera pas pour autant de s'exprimer. Établi comme un art discursif, le silence dispose de toutes les caractéristiques du langage. Il est un moyen mis en œuvre par un locuteur de réaliser une action et produire un effet même en l'absence de mots : il est censé informer, inciter, demander, refuser, convaincre, persuader son interlocuteur par ses procédés paraverbaux ou non verbaux. La particularité centrale et fondamentale dans la communication c'est qu'un acte de langage n'est efficace que si l'interlocuteur le reconnaît comme tel et l'accepte. Le langage silencieux instaure une vraie relation active entre les interlocuteurs car ils en reconnaissent les signaux.

- Le silence est le langage de l'irréel.

La fameuse formule d'Antonin Artaud : « Il faut projeter le théâtre dans la vie » nous invite à y plonger pour faire rejaillir toute la vigueur et l'éloquence de la fantaisie. Le message que délivre Giraudoux dans *Pour Lucrèce* : se confier « un peu moins à (la) pensée et un peu plus au langage »⁶³² caractérise l'expression d'imagination, de fantaisie, de sensations et d'émotions. « Le théâtre est là pour *dire* »⁶³³, pour formuler le réel dans un irréel. Le contact est direct avec le spectateur. Le jeu dramaturgique de l'irréel, dans son intégralité et dans l'ensemble de ses éléments, s'énonce aussi par le biais du langage silencieux. La réplique, qu'elle soit verbale ou paraverbale, a une portée qui s'adresse au public dans un cadre allégorique, fictif.

⁶³¹ *Pour Lucrèce*, I, 6, p. 1031.

⁶³² *Pour Lucrèce*, I, 6, p. 1031.

⁶³³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, op. cit., p. 36.

Le silence apparaît comme un langage de l'irréel et de l'imagination. Le spectateur vit une *réalité fictive*, et nous le voyons à titre d'exemple s'évader dans l'univers d'Isabelle, communiquer avec le spectre, se laissant posséder par une vérité qui n'est que le pur produit de l'imagination. Il suffit d'aborder le tragique et son aspect conflictuel (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*) d'évoquer la mort (*Intermezzo*, *Sodome et Gomorrhe*) pour que le spectateur se réfugie dans l'univers de l'irréel, en l'occurrence dans celui du silence. Le langage silencieux est une invitation à détecter la vie après la mort (*Judith*) voire l'inconnu. Il est un appel à s'offrir à la mort (*Pour Lucrèce*). À cet égard, trois notions s'imposent et sont susceptibles de définir cette relation réelle/irréelle entre le personnage et le spectateur, selon Abirached : « plaisir, libération, pédagogie. Toutes les trois désignent une expérience issue de la mise en contact du rêve et de la raison, de l'inconscient et de la volonté, de l'imaginaire et du réel »⁶³⁴.

- Le silence se définit comme une expression de tragique et un cri de révolte.

Le silence apparaît tel un langage tragique qui s'exprime par l'acte de la fatalité, l'œuvre du destin, pour finir la puissance de la mort (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*). Il parle par l'éclatement de l'amour dans *Électre*, ou de la raison dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. L'enjeu se caractérise par une célébration de l'humain, du divin et de la fatalité. Giraudoux amplifie et valorise le tragique en l'inscrivant dans un système d'énonciations animé par différentes formes du langage. Le silence s'avère être un cri de révolte, en l'occurrence une revendication de la liberté humaine, d'où le jeu des révélations (*Judith*) et des déclarations (*Électre*). Dès lors, le spectateur éprouve le besoin de dénoncer son silence, et, par suite, de se déclarer. Et l'on pourrait donc considérer le langage du silence dans l'œuvre girauducienne comme un appel à la libération de toute force extérieure, *supra* humaine ou métaphysique (*Amphytron*³⁸, *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*, *Sodome et Gomorrhe*, *Ondine*). C'est aussi dire que, par le langage du silence, l'expression se libère.

Le silence s'articule, frôle l'expérience tragique et fait passer le spectateur du clos à l'ouvert, de l'irréel au réel. Etant silencieux, ce dernier entre en conflit et avec lui-même et avec l'autre. Il se libère, tout de même, d'une soif d'expression. Il éprouve dans le jeu un besoin de délivrer son tragique en délibérant celui de l'Autre.

⁶³⁴ Robert Abirached, , *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 83.

- Le silence, langage au deuxième degré, est une expression du Moi à travers celle de l'Autre.

Est-ce le Moi ou l'Autre qui parle ? Est-ce le personnage, le spectateur ou l'acteur qui communique ? Le silence est le langage du Moi. Il établit pour revenir à la corrélation tridimensionnelle une partition d'un trio : spectateur - personnage - acteur. Si l'on estime que le moi de l'acteur implique une compétence, nous dirons que celui du personnage, créature artistique, détermine une performance dramaturgique ». Le jeu passe, dans un dialogue perpétuel, du fond à la forme, de l'esprit au corps, de l'abstrait au concret, en l'occurrence de l'écrit au dit. Et voici à quoi notre logique voudrait aboutir : à déceler le dit et le non-dit, le mot linguistique et le mot paralinguistique, et vraisemblablement le dit au deuxième degré.

La question se pose : le silence, est-il un langage au deuxième degré ? Est-ce un double langage ? Le silence s'identifie à un « dit » dans un « non-dit ». Il détermine le métalangage. « Tout se passe comme s'il y avait pour le spectateur une double zone, un double espace (...) : l'un qui est celui de la vie quotidienne et qui obéit aux lois habituelles de son existence, à la logique qui préside à sa pratique sociale, l'autre qui est le lieu d'une pratique sociale différente et où les lois et les codes (...) sont expressément niés dans leur réalité contraignante »⁶³⁵ et régissent l'univers du spectateur sans qu'il y soit soumis.

À vrai dire, le jeu se regarde à un double niveau : le silence et la parole. La représentation semble être un écran où l'on se voit protagonistes ayant un rôle à jouer. Le spectateur serait Siegfried cherchant son identité, Isabelle tentant l'inconnu, Électre luttant pour obtenir la vérité. De ce fait, le silence s'avère être l'expression du Moi à travers l'Autre. Autrement dit, il met le spectateur face à lui-même en l'unissant à son double étranger et mystérieux. L'absence de paroles du Moi souligne la présence de paroles de l'Autre.

Pourtant, la dimension du silence concerne chez Giraudoux le rapport avec soi et avec l'Autre. Car s'entendre soi-même, c'est se comprendre, mais aussi, entendre l'autre, c'est retrouver son double. Comme l'écrit André Jacob :

Que le silence ait une place privilégiée dans le cadre de ces limites, c'est justement parce qu'il est l'Autre par excellence, plus apparemment, plus réellement étranger à un langage

⁶³⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 43.

qui essentiellement n'est pas manifestation sonore mais organisation du sens.⁶³⁶

- Le silence est un système de signes.

Dans la mesure où le silence est défini de la sorte, il est destiné à créer un acte d'énonciation. Le théâtre se présente comme un ensemble de signes verbaux et/ou paraverbaux constituant un langage. Du fait même de son rapport non seulement avec la sémantique mais aussi avec la sémiotique, le silence, s'il y apparaît plus ou moins délicat à interpréter, n'échappe toutefois pas à ce mode d'analyse.

Au-delà du processus dramaturgique, l'analyse sémiotique du silence exprime une réalité que les mots ne peuvent saisir et privilégie ainsi le son même muet, au détriment du texte. Nous l'avons vu, le silence en tant que signe a sa signification « *in absentia* »⁶³⁷ et « *in presentia* »⁶³⁸. La spécificité de l'art dramatique de Giraudoux trouve ici son champ d'application car, chargé de matière sémiotique, ce théâtre est d'une exubérance éloquente d'expressions. Nous nous apercevons que l'univers théâtral, en l'occurrence celui de Giraudoux, contient de nombreux signes visuels singuliers et originaux, d'une part, tels que le décor (*Intermezzo*), les objets (les objets colorés de Florence dans *Cantique des Cantiques*), les masques (*Judith*, *Ondine*), la gestuelle et la proxémique (*La Folle de Chaillot*, *Électre*), et d'autre part, des signes auditifs tels que les sons, le bruit (*Judith*, *Intermezzo*), les cris, l'écho (*Amphitryon 38*), la musique (*Intermezzo*), ce à quoi s'ajoutent les signes linguistiques et/ou non linguistiques. Le silence peut ainsi s'affirmer amplement dans le contexte sémiotique et, d'emblée au théâtre, être un langage vu mais aussi entendu. L'enjeu est tel que la spécificité du signe-silence vaut au moins d'être esquissée.

Le silence peut être représenté comme une perception auditive (le bavardage de Dieu dans *Sodome et Gomorrhe*, le bruit de l'animation dans *Judith* et de la réanimation dans *Intermezzo*) et comme perception visuelle suggérée (les gitanes dans *Cantique des Cantiques*, la mimique du sourd-muet dans *La Folle de Chaillot*). Donc, par la présence tangible de divers signes qui sont à

⁶³⁶ André Jacob, *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 179.

⁶³⁷ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, op. cit., p. 18.

⁶³⁸ Id.

la fois icônes⁶³⁹ et index, le spectateur tend à s'insérer dans un univers de réflexion lié au plaisir⁶⁴⁰. Le contexte ici laisse sous-entendre le rôle de distanciation et d'identification de Brecht.

Dans cet univers giralducien de signes, le langage détermine, une fois de plus, le fonctionnement du spectacle dramatique dans le système de communication. Il est donc normal et évident que le silence, étant un signe mis en jeu par la globalité de l'art dramatique, soit un acte de langage perceptible par la vue et par l'ouïe. Les cris, les inflexions vocales, les soupirs, les souffles, les gestes, les frémissements, les réflexes corporels sont des formes de l'expression du silence.

Dans la même lignée sémiotique, peut-être est-il encore utopique d'observer un signe visuel qui a son rôle dans l'enjeu du silence : le masque. La conception du masque permet d'illustrer la présence d'un Autre, et peut-être d'un double. Certes, cette présence dont il est question à maintes reprises dans l'enjeu giralducien, fait preuve d'une métamorphose ou d'une transformation potentielle en termes de structure, d'aspect, de voix aussi bien sur le paradigme du texte que sur celui de la scène. Le masque est un signe dramatique dénotant vraisemblablement le sens de la tragédie. D'ailleurs, à propos de l'*Orestie*, trilogie d'Eschyle, adaptation d'André Obey dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, à la comédie Marigny, Dussane estime que : « les masques des vieillards du chœur, dès les premières répliques, contribuent à transposer toute l'œuvre sur un plan, non pas surhumain, non pas inhumain, mais, on voudrait dire para-humain qui est essentiellement le plan de la tragédie »⁶⁴¹.

À vrai dire, la perception de ce signe est conçue comme une force singulière et pertinente. Le masque, tantôt transparent tantôt opaque, *ad hoc* fait apparaître un protagoniste et en cache un autre, fait parler un personnage et taire un autre en fonction de la conjoncture. Par le jeu de la métamorphose, cet élément permet de marquer une évolution dans le processus dramatique : le français Siegfried se présente sous la fausse identité d'un Allemand ; le dieu se métamorphose en humain dans *Amphitryon* 38 ; Judith se déclare et se démasque au moment où elle voit Holopherne ; le spectre est à la fois mort et vivant dans *Intermezzo* ; Ondine, être aquatique, devient Ondine la femme ; la Folle de Chaillot se transforme en une femme avisée et réfléchie. Il

⁶³⁹ En linguistique et notamment en sémiotique, l'icône est un signe qui offre un rapport de ressemblance avec ce qu'il représente. Puisque le théâtre est, d'une certaine façon, la production et la reproduction des événements de la vie humaine.

⁶⁴⁰ L'idée fait penser au *plaisir théâtral* de Brecht lié, à juste titre, aux signes théâtraux et à leur écho dans la vie.

⁶⁴¹ Dussane, *J'étais dans la salle*, op. cit., p. 107.

s'agit, en effet, d'une sorte de jeu de la lumière et de l'ombre. Ce jeu consiste à substituer un personnage voire un mot par un autre. Le silence passe à la mystification, à l'écho. Le masque « collé au visage, à la bouche à peine remuée, aux paupières lourdes, au regard infranchissable »⁶⁴² se substitue à l'authenticité (*Siegfried, Judith, Électre*). De ce fait, l'écho remplace, en outre, la voix divine (*Électre, Sodome et Gomorrhe, Judith, Amphitryon* 38). Et l'on discerne un personnage silencieux qui dérobe sa présence derrière une ombre, et son vrai mot derrière un écho. Cette résonance textuelle et cette image scénique, toutes deux présentées par le masque, accordent une fois de plus au silence une valeur langagière expressive. Elles permettent au « théâtre du silence » d'être non seulement entendu mais aussi vu. Cela s'entend, les pièces ne font que masquer et démasquer un texte silencieux.

- Le silence dénote un bavardage.

Dans le schéma sémiotique, le silence semble être un signe du bavardage. Les deux formes s'entretiennent étroitement. Nous ne pouvons pas mesurer l'efficacité et l'éloquence de l'une sans recourir à l'autre. Il est indispensable parfois de s'abstenir de parler afin de délivrer un mot non-dit juste et vrai (*Judith*). En outre, il est important de parler pour faire sous-entendre un langage authentique voire un silence concluant (*La Folle de Chaillot*). Ainsi, légitime ou non, juste ou injustifié, le silence s'emploie « toujours » en quelque manière, à déployer un langage. Et loin d'être un néant ou une litote de pensée ou d'action, il se veut d'un statut plus profond et plus tutélaire que la parole. Il ne serait pas aisé, sans ce rapport de comprendre que le silence est érigé comme la forme majeure de la communication au mépris d'un bavardage inutile.

Giraudoux s'adresse à la femme. Probablement, il trouve dans ce protagoniste quoique bavard, une telle expression du langage silencieux. Si le bavardage interpelle la vie (*Intermezzo, Sodome et Gomorrhe*), le silence appellera à s'offrir à la mort (*Judith, Pour Lucrèce*).

⁶⁴² Bertrand Poirot-Delpech, *Au soir le soir*, op. cit., p. 129.

- Le silence, est-il un Personnage ?

À l'issue de notre analyse, un résultat majeur semble se dégager tant au niveau de la technique dramatique qu'au niveau de la réception par le spectateur. Le silence serait un personnage qui acquiert une identité, se démasque et se révèle, à la fois réel et imaginaire. Le personnage-silence-, si l'on ose l'appeler de la sorte,- existe car il a quelque chose à dire. Ayant sa vocation et sa mission dévoilées, il délivre un message. Sa mission est de parler, de lire, de voir, d'entendre,... en bref, d'être présent. Un protagoniste animé par l'amour / la mort, le divin / l'humain vient se mettre en place. Néanmoins il reste un mystère par les questions que pose sa présence voire son absence. Le spectateur, qui ne comprend pas, mais ressent, trouve un certain plaisir à voir « vivre le silence », à rêver, à libérer l'inconscient et à pouvoir par suite participer au jeu par un langage compréhensible.

Le silence définit une existence étrangère (*Siegfried*, *Intermezzo*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*), une absence puissante (*Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre*). C'est un personnage qui se présente sous deux dimensions : l'acoustique et le visuel. Le personnage-silence est là. Il est présent dans l'œuvre de Giraudoux, il voit (*Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*), il écoute (*Judith*, *Intermezzo*), il communique par le destin, la fatalité, le divin, le tragique. Cela s'entend, son existence, issue de la mise en contact du rêve et de la raison, de l'inconscient et du conscient, de l'imaginaire et du réel, matérialisée par un système de signes, demeure mystérieuse et inexplicable. Par ailleurs, le personnage silencieux est l'Autre, celui dont la voix se fait entendre par le Moi. Cet autre est présent, son activité offre une variation de rôles dans la communication. Disposant de différents moyens d'expression, il émet, reçoit, interprète, et répond par un non-dit qui est un dit spécifique.

Cependant, dans la mesure où le silence est défini comme un personnage, il paraît incontestable que sa fonction est réduite uniquement à la communication. C'est-à-dire que ce protagoniste appelé : *personnage-silence*, joue un rôle prépondérant dans le cours des événements dramatiques comme s'il s'agissait d'une omniprésence éminente dans l'ensemble de l'œuvre. Et l'on a l'impression que Giraudoux créa ce personnage pour déterminer dans chaque pièce une figure dramaturgique emblématique et singulière. Car le silence est non seulement un personnage, mais aussi un prototype qui mène l'action. Et le voilà qui intervient pour résoudre l'aspect conflictuel

et dirige à juste titre l'action vers sa finalité.

Aussi sont intéressantes à voir *hic et nuc* toutes les modalités rhétoriques du principe d'invisibilité. Les variations équivoques qui relèvent de l'ordre sémiotique, exaspèrent la capacité herméneutique du canal visuel. Le *personnage-silence* s'ordonne selon les lois de la perception visuelle. Non pas « montré » mais « suggéré », il s'impose tel un protagoniste commun entre le public et le comédien, dans un édifice fondamental où s'affrontent indubitablement la scène et la salle. Et l'on respire, nous spectateurs, sa présence qui communique par différents actes de langage et selon une conception multicanale et plurisémiotique. Autrement dit, les énoncés (AL : actes langagiers), qui empruntent le canal acoustique et se réalisent en langage verbal, sont accompagnés de productions corporelles (ANL ; actes non langagiers) montrées ou suggérées. Les tableaux gestuels s'inscrivent dans le canal visuel et relèvent alors d'un autre système sémiotique. C'est ce que nous avons l'intention d'insinuer par le terme de communication plurisémiotique.

Dans le théâtre de Giraudoux, le mot se dit en silence (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *La Folle de Chaillot*), le personnage se voit en ombre (*Intermezzo*, *Judith*, *Électre*), le verbe se fait entendre en écho. Qu'il soit masqué ou mimé, entendu ou dit, le langage établit un rapport conventionnel entre le spectateur et le personnage. Car au théâtre, tout est jeu conventionnel. Nous en concluons que le langage est la mise en forme de deux configurations discursives confrontées ou affrontées : le dire identifié par le non-dit, le verbal et/ou le paraverbal voire le non-verbal, et le montré identifié par le vu et/ou le suggéré. C'est à ce niveau rhétorique que le silence se pose dans l'œuvre girauducienne comme :

- élément de communication dont la fonction est de dire ;
- élément dramaturgique dont le rôle est de jouer.

Expression du non-dit et du non-vu, le silence devient une logique girauducienne. Il s'avère être un langage qui fait appel au sous-entendu, au mot non-articulé, à une présence invisible, bref, à ce que l'on appelé l'énonciation paraverbale.

Lever le rideau, c'est entendre une voix, démasquer une présence, révéler un texte. Le théâtre de Giraudoux se révèle comme un spectacle silencieux qui repose sur le dire implicite, un texte silencieux qui s'inscrit dans un texte sous-jacent. Le rideau tombe. Le parcours est achevé. Le spectacle prend fin. Le *personnage-silence* accompagne le spectateur hors de la salle ; il l'accompagne dans la vie pour devenir son ombre. Sa présence permanente détermine le jeu. Peut-être pourrions-nous rêver autour d'une typologie du langage du silence, d'une œuvre dramatique silencieuse, typologie que l'on pourrait toujours tenter d'approfondir. Et :

Dire que l'œuvre dramatique forme un tout, c'est constater qu'elle naît du silence et retourne au silence.⁶⁴³

⁶⁴³ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., p. 127.

Conclusion

Nous avons souhaité concevoir un langage du silence capable de communiquer et de communier dans l'œuvre théâtrale de Giraudoux. Les échanges entre dramaturgie, linguistique et littérature ont permis d'explorer de nouvelles pistes, aussi bien en sémiotique qu'au théâtre.

En faisant appel à la linguistique (la sémiotique, la sémantique) et à la dramaturgie (les divers procédés de l'art dramatique), cette approche nous a amené à élaborer un langage du silence qui a un pouvoir d'exprimer du sens sans parole par le biais de différents éléments non verbaux et aussi paraverbaux. Ces éléments s'associent au langage verbal mais ils sont, cependant plus éloquents. Les procédés scéniques tels que le décor, les objets, la musique, l'espace-temps, etc. accompagnent l'énonciation des gestes, de la mimique du visage et de la position des personnages. Il apparaît évident qu'il existe une interaction entre le jeu et le langage, d'une part, et entre le silence et le langage, d'autre part. Il existe, en effet, tout un dit qui peut s'exprimer dans le silence disert du non-dit. Position qui n'est peut-être pas compatible avec les thèses de la linguistique.

Les conclusions et les résultats obtenus et relatés dans la synthèse pourraient s'appliquer à une grande partie de l'écriture dramatique de cette période (Cocteau, Sartre, Camus, Artaud mais aussi Beckett). Toutefois, ce travail se veut essentiellement une première investigation dans ce domaine.

⁶⁴⁴ Guy Ducrey, *Corps et graphies poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, op. cit., p. 579.

1. Bilan.

Le travail exposé dans cette recherche s'inscrit dans le cadre de la rhétorique du langage silencieux. Il relate la communication entre le texte et la représentation selon un langage expressif et éloquent. Notre intérêt s'est focalisé sur le silence en tant que langage du texte et de la dramaturgie dans l'œuvre de Jean Giraudoux.

Par la diversité des mouvements et des expressions mis en jeu, le silence constitue un sujet d'étude privilégié, d'une richesse inouïe, au niveau linguistique (sémiotique, sémantique, rhétorique) mais aussi théâtral. A partir d'une solide base regroupant des études linguistiques et dramaturgiques fondamentales à ce propos, et en examinant bon nombre de travaux qui se rapprochent de notre thème, nous avons proposé le silence tel un langage élaboré s'appuyant sur l'expression du non-dit. L'analyse du silence a été appliquée sur l'intégralité du théâtre de Jean Giraudoux. Une structure du langage a donc été bâtie, rigoureusement équivalente à celle de la parole. Elle respecte les particularités discursives pertinentes du silence, et les complète par des caractéristiques requises par notre objectif de synthèse.

Nous pouvons retenir parmi toutes les idées obtenues :

- Le silence est un moyen de communication ;
- Le silence est un élément d'intercommunication dramaturgique ;
- Le silence est un langage dramatique et une logique de spectacles ;
- Le silence est un acte de langage qui détermine le système d'interaction ;
- Le silence est le langage d'irréel ;
- Le silence est l'expression du Moi à travers celle de l'Autre ;
- Le silence détermine l'expression de tragique en définissant un cri de révolte ;
- Le silence est un système de signes ;
- Le silence intervient tel un personnage dans le jeu théâtral.

Dans cette thèse, nous avons dépassé le cadre des simples éléments lexicaux et verbaux et largement abordé les processus paraverbaux, non verbaux du langage. Un système permettant de les prendre en compte dans leur forme et dans leur contenu a été développé. Il a consisté à doter les signes auditifs et visuels de divers paramètres. C'est ainsi qu'ont pu être modélisés les signes

du décor, les monologues, le bavardage, et les autres manifestations perceptibles par l'ouïe ou par la vue. Les expressions du gestuel qui revêtent une importance toute particulière au niveau du langage silencieux n'ont pas été oubliées non plus.

En outre, la mise en exergue des données et des résultats a permis la genèse de nombreuses idées à propos du langage, du silence dans l'œuvre dramatique de Jean Giraudoux :

- Le théâtre parle. Le silence est son langage.

Un beau langage dramatique peut-être très près du langage parlé ou du langage écrit, il ne se confond jamais avec eux.⁶⁴⁵

Écrire, c'est avoir un langage. Giraudoux met l'accent sur l'accord entre l'écriture et le langage, entre le théâtre et le silence, d'où l'intérêt que l'on peut accorder au langage silencieux dans son œuvre.

- Le silence dans le théâtre girauducien est un langage qui s'adresse à la collectivité. Il opère en nous une vraie catharsis. Il permet au spectateur de se libérer des passions en s'identifiant aux personnages de la tragédie. Il provoque, par ailleurs, des prises de conscience de nature différente : politique et sociale qui dépasse la dimension psychologique du théâtre. Le succès d'une œuvre dramatique dépend de la pertinence de son langage qui donne au théâtre son efficacité.

- Le théâtre de Giraudoux entend divertir, convaincre, plaire et aussi éduquer. Pour parvenir à ses fins, il dispose d'un langage propre qui n'est pas seulement celui des mots, mais aussi celui des gestes et des signes : les costumes, les décors, les mouvements, la musique, l'éclairage, etc. Il s'intéresse au pouvoir des mots, des styles et des techniques particulières au genre dramatique (dialogue, monologue, double énonciation...). Il explore, en outre, la puissance d'interprétation de la mise en scène, tant sur le plan visuel : gestuelle, costume, décor, objets, accessoires, qu'auditif : silence, musique, sons, bruitages, voix. D'où la question de savoir si le théâtre de Giraudoux doit être d'abord un texte parlé comme chez Racine ou Claudel, destiné à être lu plus

⁶⁴⁵ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Cité par Georges Jean, *Le théâtre, op. cit.*, pp. 110-111.

que joué comme chez Sartre, ou s'il doit mettre l'accent sur les moyens d'expression qui lui appartiennent en propre comme chez Artaud.

- Le silence est un langage dramatique et lyrique. Il définit en propre la langue de Giraudoux. Il fait entre autres sa préciosité. Le bonheur humain dialogue avec le destin, la fatalité et la cruauté, la tragédie avec le lyrisme.

La poésie, chez l'auteur, s'invite au théâtre. Présente dans le travail scénique, elle tient les cordes du spectacle, anime tout son langage et assure sa cohérence.

- Le théâtre de Giraudoux apparaît comme un corps textuel parlant et une âme ludique silencieuse. Son personnage, tout comme le personnage de Pirandello, cherche son identité à travers le texte. Jouer, vivre, exister, le théâtre trouve sa fonction grâce à un langage qui fait appel au silence, à l'articulation intérieure du langage.

- Le théâtre de Giraudoux valorise le rôle du spectateur par le biais de procédés silencieux. Il peut apparaître comme l'expression du rapport idéal entre la salle et la scène. Le spectateur tient son existence par le biais de son silence dans la salle. Cette convention le transforme en un personnage ayant pleinement son rôle dans le jeu dramatique. Elle le confronte à une véritable polyphonie à travers le texte, la représentation et l'action.

Le silence appelle le spectateur à se libérer, à se délivrer, bref à se déclarer. Il y a toujours chez Giraudoux un personnage qui se révèle, se déclare. C'est le personnage identifié à son langage, c'est peut-être le spectateur et/ou le personnage Jean Giraudoux.

- Enfin le silence répond au besoin de communiquer, d'annoncer et d'énoncer, en l'occurrence d'entrer en relation par un échange paraverbal. Il est une logique qui mène le jeu et intervient dans le dialogue pour surmonter une absence, combler un vide et satisfaire un besoin d'exister. Giraudoux fait valoir cette logique dans le texte et dans le jeu. Il cultive ainsi l'art de créer, d'imaginer, de montrer et de cacher, de dire et de ne pas dire, de suggérer dans l'espace et de dire dans le temps. Et l'on trouve, nous spectateurs, le désir d'écouter le silence et le plaisir de le communiquer avec l'Autre.

2. Perspectives.

Cette recherche s'inscrit dans le système énonciatif théâtral et vise à renforcer l'interaction par la mise en réseau des compétences linguistiques et dramaturgiques. Les perspectives d'évolution offertes par cette recherche rayonnent dans plusieurs directions. En voici les principales :

- Le silence est élaboré, dans l'œuvre de Giraudoux, d'abord sur le plan verbal comme un langage textuel, c'est-à-dire tel un verbe non-dit, une expression sous-entendue, une locution implicite, ensuite sur le plan dramatique comme une composante théâtrale : un personnage non-vu, une présence invisible.

Le silence est alors un dit qui procède, toutefois, de l'absence de parole. Il déclenche le sens de l'implicite, du vouloir dire et/ou du dire sans vouloir dire. Il suscite le sous-entendu qui, étant « une nécessité discursive(s) »⁶⁴⁶, consiste à faire comprendre à l'interlocuteur une chose sans la dire et s'appuie pour ce faire sur diverses présuppositions..

- Disposer d'un modèle de communication entre le dit et le non-dit implique l'émergence d'autres systèmes d'énonciation. Nous voudrions souligner ici non seulement les silences mais aussi les mots, les paroles, le bavardage. Le silence est signe du bavardage. Parler, c'est suggérer le non-dit, engendrer l'implicite, c'est, en outre, mettre l'accent sur la communication potentielle verbale/non-verbale.

La question paraît donc assez paradoxale. Le non-dit exprime sans détour ce que nous sommes. Il révèle l'authenticité des faits, cependant que le dit permet de dissimuler ou de se dissimuler. Le silence exprime notre propre complexité, il est une auto-révélation de notre être et marque, par ailleurs, notre rapport étroit avec la parole.

- Dans l'œuvre de Giraudoux, la trame sémiotique prend de l'ampleur. Nous avons, au cours de la recherche d'un des pivots principaux de notre étude, traité du langage en tant qu'un système de signes. Le signe-silence a son statut dans l'art dramatique girauducien ainsi que son référent sur la scène mais aussi dans la vie. Au théâtre, tout vit, tout parle. Tout est signe et tout signe détermine un sens, avons-nous constaté. Ainsi se définit avec vigueur le silence tel un système

⁶⁴⁶ Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'Implicite*, op. cit., p. 341.

de signes : images, musique, costumes, objets, ... Ce phénomène apparaît aussi dans d'autres écritures dramatiques. Une telle perception des faits élargirait la perspective de notre étude.

Par ailleurs, le lecteur est tout à fait disposé à présumer que le silence est tout autant un signe paralinguistique. Ce dernier sera réalisé par le personnage dans une énonciation silencieuse, et transmis par des gestuelles particulières. La mimique et la kinésique ont la même grammaire musicale, le même code, celui du texte caché et de l'énonciation silencieuse.

- Une autre direction à tracer, celle qui illustre le silence, signifiant et parlant, comme l'antonyme de la parole. Il paraît difficile de séparer le silence et la parole. Nous ne savons pas au fond ce que représente la parole ni ce que signifie le silence. Pourtant, nous sentons aussi avoir besoin du silence. Les deux modes d'expressions sont étroitement liés. Les deux antinomiques deviennent des complémentaires et se révèlent inséparables. À sa manière, le silence signifie à travers les mots paraverbaux et/ou non verbaux autant que les mots verbaux. Il est seulement une expression potentielle que la parole libère. Le silence est un langage non-verbal et/ou paraverbal sous-jacent au langage verbal.
- L'élaboration du silence dans les actes de langage se profile dans notre étude. La recherche se dirige progressivement vers un langage où chacun s'exprime et adapte ses réponses aux propos de ses interlocuteurs. Diverses expressions permettant l'interaction entre les personnages et le monde qui les entoure, sont d'ores et déjà envisageables. Nous avons décrit celle d'un silence inhérent à la parole. Nous proposons un silence animé tel un acte de langage, tout comme la parole, impliquant une allocution, une interlocution et par suite une interaction. Plus encore que dans le domaine du verbal, c'est dans celui du paraverbal que les actes du langage permettent *a priori* de percevoir les apories du langage et créent d'emblée une situation d'énonciation entre le locuteur et l'interlocuteur.

À l'instar de la parole, nous admettons que :

- * l'exercice du silence implique une allocution au niveau paraverbal qui émane du fait de « jouer » le texte en l'occurrence de le « dire » par l'ensemble des procédés scéniques paraverbaux ;
- * l'exercice du silence produit un effet à l'intention de l'interlocuteur qui peut être le spectateur, le comédien et à plus forte raison le personnage même ;
- * l'exercice du silence implique une interaction dans un espace conversationnel théâtral.

Et l'on peut ainsi examiner le concept de la performativité du silence et, *inspirés par* plusieurs auteurs dramatiques et autres, avancer l'idée est que le silence s'avère un acte performatif de langage et une voie pour établir la situation d'énonciation dans l'art dramaturgique.

- Le théâtre est un genre littéraire à part en cela qu'il s'accomplit dans la représentation. Une pièce de théâtre ne prend de sens que par son langage, son silence. Il convient de s'interroger sur le pouvoir et la symbolique des effets qu'apporte la mise en scène. Le langage scénographique permet de saisir le sens profond de la pièce et l'ambiance de celle-ci.
- La particularité du silence est d'être une exigence d'expression mise en scène qui semble aboutir à une révolte, à une libération, à un engagement. Les personnages et l'action, chez Giraudoux, semblent s'immobiliser dans des situations qui nécessitent un refus de la réalité, de la vérité, en vue d'une liberté.
- Le vrai théâtre doit d'abord toucher aux sens, ce qui implique l'utilisation de tous les moyens dont disposent le metteur en scène et l'auteur. Giraudoux entend créer un nouveau langage théâtral qu'est le silence. Celui-ci s'adresse désormais aux sens du spectateur et non seulement à son esprit. Toute la structure de la scène doit donc lui parler. La portée d'une telle représentation a une valeur expressive beaucoup plus forte que celle que produit le langage articulé. Le mot est découvert par son sens qui permet au spectateur de se remettre en contact avec la création artistique.
- Le théâtre de Giraudoux serait psychologique. Une vraie pièce de théâtre fondée sur le langage silencieux, devait bouleverser le repos des sens et libérer l'inconscient.
- Le silence occupe une place particulière dans le théâtre, c'est qu'il est à la fois une expression du texte et de la représentation. Le traitement de cette question, permet de définir les caractéristiques du langage dramatique : un langage d'action, liée intrinsèquement à une dualité. De cette redéfinition émerge un nouveau cadre de compréhension de l'art dramatique. Pour mettre en regard la dyade du texte et de la représentation, nous nous accordons un temps de réflexion sur les tentatives définitoires du texte de théâtre dans son rapport avec la mise en scène.

- Une autre perspective se dégage, celle du langage et de la pensée. La pensée est pré-existante au langage. Elle semble s'accomplir dans la parole ou dans le silence. À ce propos, la question se pose : le langage silencieux, serait-il un moyen d'extériorisation de la pensée ? Celle-ci se manifeste à travers des mots qui trouvent, de la sorte, leur expression dans l'absence de verbalisation auditive, autant dire dans l'absence de paroles.

- Le silence a des valeurs diverses. il est porteur d'une signification. Il est à lui-même son propre sens et notre propre question. Les valeurs du silence sont celles de notre rapport à l'être, au monde, qui se donne dans une perpétuelle éloquence. Le silence de la mort, de l'amour, de la sagesse, de la liberté, de la vertu, du refus mais de la soumission aussi, du passé et de l'avenir ne sont que l'extériorisation d'un sentiment, d'une pensée, d'une position, d'une existence. Partant, étant l'expression d'une existence, avons-nous démontré, dans certains cas le silence fait peur. C'est une sorte de néant, de vide oppressant. Le silence du néant est un langage si éloquent en lui-même qu'il faut beaucoup de bruit pour dissimuler son sens, le contourner, pour s'en évader. Quoi de plus utile pour s'étourdir qu'un bavardage continu ? L'homme a peur de se retrouver en silence, peur d'être seul, face à lui-même. Alors, il fait tout pour meubler, assourdir, fuir dans le bruit.
 Par l'esthétique voire l'éloquence du vide, le jeu tel qu'il est conçu dans le théâtre de Jean Giraudoux, participe à la création d'un mode de communication singulier et authentique, capable de renouveler en profondeur le débat sur l'art du langage dramatique. Le langage du vide ouvre une béance inattendue, dépeuple l'âme et emplit de silence qui mène au plus profond de l'acception de mots non verbaux.

- Le silence a des réalités diverses. Il peut manifester la réalité inconsciente. Il dit le contenu de l'inconscient, des intentions cachées. Dans l'être, cette forme d'expression ne peut mentir et c'est à peine pouvons-nous dissimuler son sens. Elle signifie la joie ou la peine, la jouissance ou le tourment d'exister, l'amour ou la haine, c'est-à-dire la forme que revêt la conscience. Le non-dit est ici d'un grand intérêt. Ce que l'on n'ose pas dire, on le trahit aisément. Ce qui est refoulé dans le conscient cherche toujours à s'extérioriser d'une manière ou d'une autre. Cela implique que le non-dit volontaire vienne dans le discours incliner un comportement, une opinion, une attitude pour se dévoiler.

Le silence peut aussi faire allusion à la réalité spirituelle, à l'Absolu en deçà de tous les mots.

3-Ouverture

Le théâtre silencieux de Giraudoux a annoncé l'arrivée d'un nouveau théâtre baptisé « Théâtre de l'absurde » avec Ionesco, Beckett. Ceux-ci débouchent sur le vide, sur le rien dramaturgique, sur l'expression girauducienne du non-vu du jeu. Serait-il nécessaire d'évoquer la rhétorique de Jean Genet, le langage absent de Marguerite Duras où le silence devient texte. Ionesco laisse parler le texte, le mot devient un personnage dramatique. Beckett mène le spectateur à voir du langage et à écouter le silence. À la libération après une époque de guerre, le langage du silence sera un renouveau. Le spectateur ne manquera pas de rêver à un théâtre silencieux, à des personnages absents visibles pour le héros, toutefois invisibles pour le public (*Les Chaises* d'Ionesco), à un rien dramaturgique (*En attendant Godot* de Beckett), et peut-être même à une scène vide (*Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, adaptation de Peter Brook, 1970) ⁶⁴⁷.

Au théâtre, le spectateur attend un étranger. Il attend avec Beckett un certain nommé Godot ou une « chose » qu'il faut tâcher de nommer, avec Ionesco un absent, avec Giraudoux un personnage silencieux qui se déclare.

« Tout n'est (...) que théâtre » ⁶⁴⁸ dit Bernard Dort. Le spectateur voit le rideau disparaître pour réapparaître ailleurs et autrement, dans un autre jeu, dans la vie. Cela finit, cela commence, une entreprise d'invention et de création, une opération intellectuelle, une aventure ludique, le fait d'« écrire sur le théâtre est une entreprise peut-être désespérée » ⁶⁴⁹. Ô, vous spectateurs,

Le Théâtre, vous ne savez pas ce que c'est ? ⁶⁵⁰

Le théâtre, c'est du langage surpris. ⁶⁵¹

⁶⁴⁷ La scène vide est érigée en théorie par le metteur en scène britannique Peter Brook. Cela semble évident aujourd'hui, néanmoins fut un temps où il était inconcevable que la scène ne soit pas habillée d'un décor. L'espace vide a révolutionné le théâtre, notamment à partir de la mise en scène du Roi Lear en 1962 par Peter Brook.

⁶⁴⁸ Bernard Dort, *Théâtre réel*, (1967-1970), Paris, Éditions du Deuil, Collection « pierres vives », 1971, P. 264.

⁶⁴⁹ Bernard Dort, cité par Jean Georges, *Le théâtre*, op. cit., p. 6.

⁶⁵⁰ Paul Claudel, *L'Échange*, acte I. Cité par Louis Jouvét, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 185.

Créer une œuvre d'art, se fier à l'expression, s'abandonner à l'imagination, c'est s'offrir à la liberté, à la création, au jeu, par suite au silence. Le langage silencieux est l'une des spécificités du langage dramatique de Giraudoux. Il est non seulement un plaisir, mais il devrait donner du plaisir : plaisir de vivre ailleurs et autrement, de participer au jeu silencieusement, de créer son langage, de rejeter son identité, de se livrer à celle de l'Autre. Le personnage n'a pas à comprendre mais à vivre. Plaisir d'être là au théâtre, d'être ressuscité dans le jeu, d'être disert par le silence des autres :

Le silence, (...) ne s'efface jamais, et la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence.⁶⁵²

⁶⁵¹ Pierre Larthomas, Cité par Jean Georges, *Le théâtre, op. cit.*, p. 115.

⁶⁵² *Le trésor des humbles*, p. 10. Cité par Paul Foulquié, *Précis de philosophie*, dixième édition revue et corrigée, Tome I, Paris, Les Éditions de l'École, p. 227.

Chronologie des œuvres de Jean Giraudoux

- 1909 *Provinciales*, Grasset, 255 p.
- 1911 *L'École des indifférents*, Grasset 225 p.
- 1917 *Lectures pour une ombre*, E; Paul frères, 283 p.
- 1918 *Simon le Pathétique*, Grasset, 225 p.
Amica Amércia, E. Paul frères, 125 p.
- 1919 *Elpénor*, E. Paul, 117 p.
- 1920 *Adorable Clio*, E. Paul frères, 237 p.
- 1921 *Suzanne et le Pacifique*, E. Paul frères, 302 p
- 1922 *Siegfried et le Limousin*, Grasset, 299 p.
Provinciales, Grasset, 234 p.
- 1924 *Juliette aux pays des hommes*, E. Paul frères, 251 p.
- 1926 *Les hommes tigres*, E. Paul frères, 45 p.
A la recherche de Bella, La Lampe d'Aladdin, 66 p.
Bella, Grasset, 136 p.
- 1928 *La grande bourgeoise ou toute femme a la vocation*, Kra, 100 p.
Le sport, Hachette (Notes et maximes), 61 p.
- 1929 *Le signe*, E. Paul frères, 1929, 38 p.
- 1927 *Églantine*, Grasset, 230 p.
- 1928 *Siegfried*, pièce de théâtre en quatre actes, créée le 3 mai 1928 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Louis Jouvet.
- 1929 *Amphitryon 38*, comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 8 Novembre à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Louis Jouvet.
Lectures pour une ombre, E. Paul frères, 224 p.
- 1930 *Les Aventures de Jérôme Bardini*, Grasset, 240 p.

- 1931 *Judith*, tragédie en trois actes, écrite en 1931 et créée le 4 novembre 1931 au Théâtre Pigalle dans une mise en scène de Louis Jouvet.
- 1932 *La France sentimentale*, Grasset, 286 p.
- 1933 *Intermezzo*, comédie en trois actes, parue en 1933 et représentée pour la première fois le 1^{er} mars 1933 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Louis Jouvet.
- 1934 *Combat avec l'ange*, Grasset, 332 p.
Tessa, le nymphe au cœur fidèle, pièce en trois actes et six tableaux, adaptée pour la scène française en 1934. Elle est issue de la traduction et de l'adaptation du roman *Tessa, la nymphe au cœur fidèle* de Margaret Kennedy et Basil Dean écrit en 1926. La pièce est donnée en première le 14 novembre 1934 au Théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvet.
- 1935 *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce en deux actes, jouée la première fois le 22 novembre 1935 au Théâtre de l'Athénée sous la direction et avec Louis Jouvet.
Supplément au voyage de Cook, pièce en un acte, créée le 21 novembre 1935 au Théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvet.
- 1937 *Électre*, pièce en deux actes, représentée pour la première fois le 13 mai 1937 au Théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvet.
L'Impromptu de Paris, pièce en un acte, jouée pour la première fois le 4 décembre 1937 au Théâtre de l'Athénée, dans une mise en scène de Louis Jouvet, créée sur le modèle de *L'Impromptu de Versailles* de Molière.
- 1938 *Cantique des Cantiques*, pièce en un acte, créée le 13 octobre 1938, à la Comédie-Française dans une mise en scène de Louis Jouvet.
Les Cinq Tentations de La Fontaine, Grasset, 301 p.
- 1939 *Ondine*, pièce en trois actes, créée le 27 avril 1939 au Théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvet.
Choix des élus, Grasset, 339 p.
Pleins Pouvoirs, Gallimard, 215 p.
- 1941 *Littérature*, Grasset, 317 p.
- 1942 *L'Apollon de Bellac*, s'intitulant initialement *L'Apollon de Marsac*, pièce en un acte,

écrite entre juillet 1941 et janvier 1942 pour Louis Jouvet, alors en exil, et représentée pour la première fois par l'acteur et metteur en scène le 16 juin 1942 au théâtre municipal de Rio de Janeiro. La pièce est reprise par la Compagnie Louis Jouvet à Paris le 19 avril 1947 au Théâtre de l'Athénée

Fin de Siegfried, Grasset, 61 p.

1943 *Sodome et Gomorrhe*, pièce en deux actes, créée le 11 octobre 1943 au Théâtre Hébertot dans une mise en scène de Georges Douking.

1945 *La Folle de Chaillot*, pièce posthume en deux actes, créée au Théâtre de l'Athénée le 22 décembre dans une mise en scène de Louis Jouvet.

Sans Pouvoirs, Éd. du Rocher, 180 p. (ouvrage posthume)

L'École des indifférents, Grasset, 234 p.

Armistice à Bordeaux, Ed. du Rocher, 45 p.

1947 *Visitations*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 127 p.

1950 *Racine*, Grasset, 66 p

1951 *La Française et la France*, Gallimard, 247 p.

1953 *Pour Lucrèce*, pièce posthume en trois actes, créée le 6 novembre 1953, au Théâtre Marigny, par la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault.

1958 *La Menteuse*, Grasset, 232 p.

Les Gracques, pièce inachevée, publiée après la mort de Jean Giraudoux.

1969 *Or dans la nuit*, Grasset, 234 p.

1975 *Souvenir de deux existences*, Grasset, 139 p.

1989 *Lettres à Lilita 1910-1928*, Gallimard, 236 p

Bibliographie

I - L'œuvre de Giraudoux.

1 - Le théâtre.

a - Toutes les citations des textes dramatiques de Giraudoux ont été empruntées à l'édition la Pléiade.

GIRAUDOUX Jean, *Théâtre complet*. Préface de Jean-Pierre Giraudoux, édition publiée sous la direction de Jacques Body, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1982, In-12°, 1854 p.

b - Liste des œuvres théâtrales parues en librairie (première édition).

Siegfried, pièce en quatre actes. (Lettre-préface « À Jean Giraudoux », de Daniel Halévy). Paris, B. Grasset, 1928, In-16 d.c., 224 p.

Amphitryon 38, comédie en trois actes. Paris, B. Grasset, 1929, In-16 d.c., 237 p.

Fugues sur Siegfried. [*Divertissement sur Siegfried* ; Lamento]. Paris, Édition Lapina, 1930, In-8 Carré, XII-59 p.

Judith, tragédie en trois actes. Bonnes feuilles du livre de Jean Giraudoux. Paris, B. Grasset, 1932, In-16 d.c., 195 p.

Fin de Siegfried. Paris, B. Grasset, 1934, In-16 Jésus, 64 p.

Tessa, pièce en trois actes et six tableaux de Margaret Kennedy et Basil Dean, adaptée pour la scène française par Jean Giraudoux. Paris, B. Grasset, 1934, In-8° Couronne, 285 p.

La guerre de Troie n'aura pas lieu, pièce en deux actes. Paris, B. Grasset, 1934, In-8° Couronne, 205 p.

Supplément au voyage de Cook, pièce en un acte, illustration de Mariano Andreü. Paris, Le Figaro illustré, 1936, In-4°, 24 p.

Électre, pièce en deux actes. Paris, B. Grasset, 1937, In-8° Couronne, 229 p.

L'Impromptu de Paris, pièce en deux actes. Paris, B. Grasset, 1937, In-8° Tellièrre, 143 p.

Cantique des Cantiques, pièce en un acte. Paris, l'Illustration, 1938, gr. In-8°, | Contient aussi *L'Impromptu de Paris*|. Paris, B. Grasset, 1938, In-8° Tellièrre, 125 p.

Ondine, pièce en trois actes d'après le conte de Frédéric de La Motte Fouqué. Paris, B. Grasset, 1939, In-16 d.c., 228 p.

L'Apollon de Marsac, comédie en un acte. Rio de Janeiro, Don Casmurro, 1942, In-fol., 24 P.

Sodome et Gomorrhe, pièce en deux actes. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1943, In-8°, 115 p./Paris, B. Grasset, 1943, In-8° Couronne, 168 p.

La Folle de Chaillot, pièce en deux actes, hors texte de Christian Bérard. Paris, B. Grasset, 1946, In-8° Couronne, 191 p.

Pour Lucrèce, pièce en trois actes, frontispice de Christian Bérard. Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1953, In-8° Couronne, 149 p.

Les Graques, pièce inachevée (précédée de *La Menteuse*). Paris, B. Grasset, 1958, In-8° Couronne, 236 p.

2 - Prose narrative et textes divers.

GIRAUDOUX Jean, *Visitations*, Paris, Grasset, 1952, 123 p.

GIRAUDOUX Jean, *Elpénor*, Paris, Grasset, 1938, 181 p.

GIRAUDOUX Jean, *Adorable Clio*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1939, 167p.

GIRAUDOUX Jean, *Combat avec l'ange*, Paris, Grasset, 1934, 332 p.

GIRAUDOUX Jean, *Littérature*, Paris, Grasset, 1941, 281 p.

GIRAUDOUX Jean, *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969, 236 p.

GIRAUDOUX Jean, *Souvenir de deux existences*, Paris, Grasset, 1975, 142 p.

GIRAUDOUX Jean, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Jacques Body, « bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 1990, 2005 p.

GIRAUDOUX Jean, *Œuvres littéraires diverses*, Paris, B. Grasset, 1958 (1^{ère} éd.), 24 cm., 832 p.

GIRAUDOUX Jean, *Choix des élues*, Œuvres romanesques complètes, Bibliothèque « La Pléiade », tome II, pp. 479-675.

GIRAUDOUX Jean, *La France sentimentale*, Paris, Grasset, 1932, 287 p.

GIRAUDOUX Jean, *La Menteuse*, Paris, Grasset, 1969, 279 p.

II - Tables bibliographiques des livres et articles consultés et cités.

1 . A - Sur Jean Giraudoux : son œuvre, son théâtre.

ALBÉRÈS René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, (1957) Paris, Nizet, 1970, In-8°, 569 p.

ALBÉRÈS René Marill, *La Genèse de Siegfried de Jean Giraudoux*, Paris, M.J Minard lettres modernes, 1963, 156 p.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, *Jean Giraudoux : du réel à l'imaginaire*, Paris, Bibliothèque nationale, 1982, 255 p.

BODY Jacques, *Jean Giraudoux*, Paris, Nrf Gallimard, 2004, 934 p.

BODY Jacques, *Giraudoux et l'Allemagne*, les publications de la Sorbonne, « Littérature 7 », Paris, Didier, 1975, 24 cm., 522 p. Ce volume appartient à la collection « Études de littérature étrangère et comparée ».

BODY Jacques, *Jean Giraudoux : La légende et le secret*, Paris, PUF, Coll. « écrivains, 1986, In-8°, 176 p.

BRUNEL Pierre, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, Collection « U2 », 1971, 400 p.

BRUNET Etienne, *Le vocabulaire de Jean Giraudoux structure et évolution*, Le vocabulaire des grands écrivains 1, Médaille de bronze du Centre National de la Recherche Scientifique (année 1976), Genève, Éditions Slatkine, 1978, 681 p.

Bulletin Jean Giraudoux, Les Amis de Jean Giraudoux, Décembre, 2009, 80 p.

Cahiers Jean Giraudoux 7, *Giraudoux et les pouvoirs*, Paris, Grasset, 1978, 127 p.

Cahiers Jean Giraudoux 9, *Correspondance entre Jean Giraudoux et Louis Jouvet*, Paris, Grasset, 1980, 159 p.

Cahiers Jean Giraudoux 20, *Jean Giraudoux et la problématique des genres*, Paris, Grasset, 1991, 352 p.

Cahiers Jean Giraudoux 21, *Figures Juives chez Jean Giraudoux*, Paris, Grasset, 1992, 239 p.

Cahiers Jean Giraudoux 22, *Jean Giraudoux et le débat sur la ville 1924-1944*, Paris, Grasset, 1993, 299 p.

Cahiers Jean Giraudoux 23, *Jean Giraudoux correspondances littéraires*, Paris, Grasset, 1995, 319 p.

Cahiers Jean Giraudoux 24, *La Folle de Chaillot 1945-1995. Dossier du cinquantenaire*, Paris, Grasset, 1996, 195 p.

Cahiers Jean Giraudoux 25, *La Folle de Chaillot 1945-1995. Lectures et métamorphoses*, Paris, Grasset, 1997, 342 p.

Cahiers Jean Giraudoux 26, *Giraudoux à l'étranger. Un écrivain et la planète*, Paris, Grasset, 1998, 319 p.

Cahiers Jean Giraudoux 27, *Giraudoux pasticheur et pastiché I*, Paris, Grasset, 1999, 237 p.

Cahiers Jean Giraudoux 28, *Giraudoux pasticheur et pastiché II*, Paris, Grasset, 2000, 306 p.

Cahiers Jean Giraudoux 29, *Surnaturel et création*, Paris, Grasset, 2001, 251 p.

Cahiers Jean Giraudoux 30, *Giraudoux chez les Renaud-Barrault*, Paris, Grasset, CRLMC, 2002, 278 p.

Cahiers Jean Giraudoux 31, *Jean Giraudoux lettres à Suzanne I 1913-1915*, Paris, Grasset, 2003, 349 p.

Cahiers Jean Giraudoux 32, *Jean Giraudoux lettres à Suzanne II 1915-1943*, Paris, Grasset, 2004, 463 p.

Cahiers Jean Giraudoux 33, *La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, I, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC amis de Jean Giraudoux, 2006, 332 p.

Cahiers Jean Giraudoux 34, *La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, II, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC amis de Jean Giraudoux, 2006, 276 p.

Cahiers Jean Giraudoux 35, *L'Apollon de Bellac*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC amis de Jean Giraudoux, 2007, 382 p.

Cahiers Jean Giraudoux 36, *Giraudoux européen de l'entre-deux-guerres*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC amis de Jean Giraudoux, 2008, 397 p.

Cahiers Jean Giraudoux 37, *Giraudoux et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC amis de Jean Giraudoux, 2009, 184 p.

Cahiers Jean Giraudoux 38, *Arcadie ou Utopie ?*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 279 p.

CALAIS Etienne, *Petit bréviaire girauducien*, Paris, Ellipses, 1997, 96 p.

D'ALMEIDA Pierre, *Lire Électre de Giraudoux*, Paris, Dunod, 1994, 150 p.

DAVID Aurel, *Vie et mort de Jean Giraudoux. Le roman d'une idée*, Paris, Flammarion, 1967, In-8°, 251 p.

- DUFAY Philippe, *Jean Giraudoux*, Paris, Julliard, 1993, 509 p.
- DURRY Marie-Jeanne, *L'univers de Giraudoux*, Paris, Mercure de France, 1961, In-16°, 57 p.
- FESSIER Guy, *Electre de Jean Giraudoux, thèmes et sujets*, Paris, P.U.F., 1997, 121 p.
- GAUVIN Lise, *Giraudoux et la Grèce*, Thèse de Lettres, dactylographiée, Université de Paris, 1967, In-4°, 336 p.
- GOT Olivier, *Jean Giraudoux, Electre*, Paris, Ellipses, 1997, 94 p.
- GRANDJEAN, Philippe, *Electre (1937), Jean Giraudoux*, Paris, Hatier, 1997, 206 p.
- JOB André, *Giraudoux narcissé, genèse d'une écriture romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, 356 p.
- Le magazine littéraire*, "Jean Giraudoux, Electre, d'Eschyle à Sartre", n°360, décembre 1997.
- MAGNY Claude-Edmonde, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, In-8°, 123 p.
- MAILLARD Michel, *Électre, Jean Giraudoux*, Paris, Nathan, collection "Balises", 1993, 127 p.
- MARIE Charles P., *La réalité humaine chez Jean Giraudoux*, Paris, La pensée universelle, 1975, 224 p.
- MARKER Christian, *Giraudoux par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, (1952, 1^{ère} éd.), 1978, 192 p.
- MAURON Charles, *Le théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique*, Paris, José orti, 1971, 270 p.
- MERCIER-CAMPICHE Marianne, *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, (1954), Paris, Éditions Mondiales, 1969, 271 p.
- NIDERST Alain, *Jean Giraudoux, ou l'impossible éternité*, Paris, Nizet, 1994, 74 p.
- POTET Michel, *Jean Giraudoux*, Paris, Ellipses, 1999, 128 p.
- RAIMOND Michel, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux : La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Paris, Nizet, 1982, 125 p.
- Revue d'Histoire Littéraire en France. N° spécial Jean Giraudoux*, Paris, Armand Colin, 83^e année, n°5-6, Septembre/ décembre 1983, pp. 705-1054
- ROBICHEZ Jacques, *Le théâtre de Giraudoux*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieure, 1976, 239 p.
- SCHEELE Elisabeth, *Le « Discours aux morts » de Jean Giraudoux*, Allemagne, Bern-Berlin-Frankfort-New-York-Paris-Wien, Peter Lang/SA, Europäische Hochschulschriften - volume 214, Publications Universitaires Européennes, 1997, 292 p.
- VAN DE LOUW Gilbert, *La tragédie grecque dans le théâtre de Giraudoux*, Nancy,

Publications du Centre européen universitaire. Collection des mémoires, no 24, 1967, 62 p.

VEAUX Caroline et VICTOR Lucien, *La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre de Jean Giraudoux*, Neuilly, Atlande, 2002, 254 p.

VOISINE Jacques, *Trois Amphitryons (Kleist, Henzen, Giraudoux)... et un Jupiter (Otokar Fischer)*, Paris, Lettres modernes, 1993, 107 p.

1 . B - Les dossiers de presse.

ABRAHAM Pierre, « Au théâtre de l'Athénée. *L'Impromptu de Paris, La guerre de Troie n'aura pas lieu* de M. Jean Giraudoux », Ce soir, 06 décembre 1937.

ABRAHAM Pierre, « Au théâtre de l'Athénée « *Ondine* » de M. Jean Giraudoux », Ce soir, 15 mai 1939.

AMBRIÈRE Francis, « *Ondine* chez Jouvet », Opéra, 11 mai 1949.

ARNOLD Paul, « La Mystique de Giraudoux », Comoedia, 16 janvier 1943.

AUDIAT Pierre, « « *L'Impromptu de Paris* », « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » de Jean Giraudoux », Paris-Soir, 5 décembre 1937.

AUDIAT Pierre, « « *Cantique des cantiques* », un acte de Jean Giraudoux », Paris-Soir, 14 octobre 1938.

BAVER Gérard, « sur la « *Judith* » de M. Jean Giraudoux », Les Annales, 15 décembre 1931.

BERNARD Jean-Jacques, « Giraudoux », l'Autre, 03 janvier 1946.

BIDOU Henry, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu, L'Impromptu de Paris* », la semaine Théâtrale par Henry Bidou, Marianne, 15 décembre 1937.

BIDOU Henry, « Autour de *Judith* », Candide, 26 novembre 1931.

BIDOU Henry, « *Ondine* », La semaine Théâtrale, Marianne, 10 mai 1939.

BIDOU Henry, « Athénée : « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » pièce en deux actes par M. Jean Giraudoux », Chronique Théâtrale, Feuilleton du Temps du 25 novembre 1935, Le Temps, 25 novembre 1935.

BIDOU Henry, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu, L'Impromptu de Pairs* », Marianne, 15 décembre 1937.

BIDOU Henry, « La Musique, « *ondine* » Hoffman et Giraudoux », Feuilleton du temps du 20 mai 1939, le Temps, 20 mai 1939.

BIDOU Henry, « La reprise d'*Ondine* », Marianne, 03 avril 1940.

BIDOU Henry, « Athénée : « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », pièce en deux actes par M. Jean Giraudoux », Feuilleton du Temps du 25 novembre 1935, Le Temps, 25 novembre 1935.

BIZET René, « Chez « *La Folle de Chaillot* » Paris a retrouvé Juvet et Giraudoux », Paris-Presse, 21 décembre 1945.

BLANQUET Marc, « En écoutant Louis Juvet parler de *La Folle de Chaillot* », Opéra, 1^{er} décembre 1935.

BLOCH Nicole, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », Pariscope, n°1027, 27 janvier 1988.

BOILLON C., « *La Folle de Chaillot* », La Croix, 17 novembre 1965.

BOURDET Maurice, « La genèse de *Siegfried* », Nouvelles Littéraires, 19 mai 1928.

BOURDET Edouard, « *Tessa* », Marianne, 24 novembre 1934.

BRILLANT Maurice, « Guerre et paix à l'Athénée », Aube, 12 décembre 1937.

BRISSON Pierre, « Athénée : *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce en deux actes de M. Jean Giraudoux », Chronique des spectacles, Le Figaro, 24 novembre 1935.

BRISSON Pierre, « A travers *L'Impromptu de Paris* de Jean Giraudoux », Chronique des spectacles, Feuilleton du 12 décembre 1937, Le Figaro, 12 décembre 1937.

BRISSON Pierre, « Athénée : *Ondine* de Jean Giraudoux », Chronique des spectacles, Feuilleton du 07 mai 1939, Le Figaro, 07 mai 1939.

BRISSON Pierre, « Comédie des Champs-Élysées : « *Intermezzo* », comédie en trois actes de M. Jean Giraudoux », Feuilleton du Temps du 06 mars 1933, Le Temps, 06 mars 1933.

BRISSON Pierre, « Athénée : *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce en deux actes de M. Jean Giraudoux », Chronique des spectacles, Le Figaro, 24 novembre 1935.

BRISSON Pierre, « Comédie des Champs-Élysées,- « *Amphitryon 38* », comédie en trois actes de M. Jean Giraudoux », Chronique Théâtrale, Feuilleton du Temps, 11 novembre 1929.

BRISSON Pierre, « Comédie des Champs-Élysées : « *Siegfried* », quatre actes de M. Jean Giraudoux », Chronique Théâtrale, Feuilleton du Temps du mai 1928, le Temps, 07 mai 1928.

BRISSON Pierre, « Athénée « *Électre* », pièce en deux actes de Jean Giraudoux », Chronique des spectacles, Le Figaro, 16 mai 1937.

BRISSON Pierre, « *Tricolore*, pièce en huit tableaux de Pierre Lestringuez, *Cantique des cantiques*, pièce en un acte de M. Jean Giraudoux », Feuilleton, 23 octobre 1938.

CADILLAC Francis, « Confidences de ... Jean Giraudoux », L'Indépendant, 22 mai 1937.

CASTELET André, « *L'Impromptu de Paris* », un acte de M. Jean Giraudoux », Petit Journal, 30 novembre 1937.

CESAN Claude, « *LA Folle de Chaillot* », Les Nouvelles Littéraires, 18 novembre 1965.

CHAZEUIL Max, « Une folle raisonnable », La Bataille, 03 janvier 1946.

COLETTE, « Jean Giraudoux auteur dramatique », Comoedia, 04 septembre 1943.

COLETTE, « Spectacles de Paris, *Électre* à l'Athénée-Jouvet », Le Journal, 23 mai 1937.

CREMIEUX Benjamin, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux au théâtre de l'Athénée », La Nouvelle revue Française, juin 1936.

CREMIEUX Benjamin, « *Tessa* et Jean Giraudoux », Conversation sur le théâtre, Je suis partout, 24 novembre 1934.

CREMIEUX Benjamin, « *Judith* », Je suis partout, 15 novembre 1931.

CREMIEUX Benjamin, « *Ondine* de Jean Giraudoux au théâtre de l'Athénée », LA Lumière, 12 mai 1939.

CREMIEUX Benjamin, « Le théâtre : *Électre* à l'Athénée », Vendredi, 21 mai 1937.

DASAPLY Maurice-A, « Interviews rapides avec M. Jean Giraudoux », l'Écho de Paris, 06 novembre 1935.

DUBECH Lucien, « *Intermezzo* », l'Action Française, 04 mars 1933.

DUBECH Lucien, « *L'Impromptu de Paris* », Candide, 23 décembre 1937.

DUBECH Lucien, « *L'Impromptu de Paris* », La Chronique des théâtres, l'Action Française, 07 janvier 1938.

DUBECH Lucien, « *Ondine* », La Chronique des théâtres, Action Française, 12 mai 1939.

DUBECH Lucien, « Théâtre de l'Athénée : « *Électre* » », Candide, 20 mai 1937.

DUBECH Lucien, « III. « *Tessa* » », l'Action Française, 2 » novembre 1934.

DUBECH Lucien, « *Tessa* », Candide, 22 novembre 1934.

DUBECH Lucien, « « *Judith* » au théâtre Pigalle », Candide, 19 novembre 1931.

DUBECH Lucien, « À l'Athénée : « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » », Candide, 28 novembre 1935.

DUBECH Lucien, « *Ondine* de Jean Giraudoux », Le Théâtre, Candide, 10 mai 1939.

DUBECH Lucien, « Les auteurs de la saison », Le théâtre, Candide, 02 août 1939.

DUBECH Lucien, « *Siegfried* », Les Pièces Nouvelles, Candide, 31 mai 1928.

DUBECH Lucien, « A l'Athénée : « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » », *Candide*, 25 novembre 1935.

DUBECH Lucien, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », *Chronique des théâtres*, *Action Française*, 29 novembre 1935.

DUBECH Lucien, « *L'Impromptu de Paris* », *Candide*, 23 décembre 1937.

DUBECH Lucien, « *L'Impromptu de Paris* », *Action Française*, 07 janvier 1938.

DUBECH Lucien, « II. *Amphitryon 38* », *Action Française*, 15 novembre 1929.

DUBECH Lucien, « Les pièces nouvelles *Amphitryon 38* », *Candide*, 21 novembre 1929.

DUBECH Lucien, « Le théâtre I *Amphitryon 38* », *Action Française*, 22 novembre 1929.

DUBECH Lucien, « Les chroniques théâtrales, « *Électre* » », *Action Française*, 27 mai 1937.

DUMUR Guy, « Pour Hélène ... *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » de Jean Giraudoux », *Le Nouvel Observateur*, 08 janvier 1988.

DURRANDE Pierre, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », *L'Homme Nouveau*, 06 mars 1988.

DUTOURD Jean, « « *La Folle de Chaillot* » une grande soirée », *Paris-Presse*, 21 novembre 1965.

FOUGERE Jean, « Giraudoux critique littéraire », *Comoedia*, 14 mars 1942.

FRANX André, « Juvet sera Juvet dans *L'Impromptu de Paris* », *L'Intransigeant*, 02 décembre 1937.

GAUTIER Jean-Jacques, « *La Folle de Chaillot de Jean Giraudoux*, mise en scène de Louis Juvet », *Le Figaro*, 20 décembre 1945.

GAUTIER Jean-Jacques, « À l'Athénée, Louis Juvet, Reprise d'*Ondine* de Jean Giraudoux », *Le Figaro*, 07 mai 1949.

GAUTIER Jean-Jacques, « *La Folle de Chaillot de Jean Giraudoux* », *Le Figaro*, 22 novembre 1965.

GIRAUDOUX Jean, « « *Siegfried* » pourquoi je suis passé du roman au théâtre », *Paris-Soir*, 30 avril 1928.

GIRAUDOUX Jean, « Comment on passe du roman à la scène, pourquoi j'ai écrit *Siegfried* », *La Presse*, 06 mai 1928.

GOUHIER Henri, « *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux », *Le Cahier des Jeunes*, 18 novembre 1929.

GRECH Fernand, « À propos de *L'Impromptu de Paris* de Jean Giraudoux », Le Feuilleton dramatique de Fernand Grech, *Les heures de Paris*, n°8, 01 février 1938.

GRODENT Michel, « Pour *Lucrèce* au théâtre du parc : bien plus qu'une histoire d'amour ... », Le Soir, 21 mars 1976.

HENRY Erik, « Une guerre de Troie, version Chatelet », Le Méridional, 14 février 1988.

JALOUX Edmond, « Un comte d'Achim Von Arnim », La Vie Littéraire, Le Jour, 22 juillet 1939.

JOUVET Louis, « On répète *Amphitryon 38* », Paris-Soir, 08 novembre 1929.

JOUVET Louis, *Soirée Jovet-Giraudoux*, novembre-décembre 1981, Paris, Comédie française, 1981.

KEMP Robert, « À la comédie des Champs-Élysées : *Amphitryon 28*, trois actes de M. Jean Giraudoux », La Liberté, 08 novembre 1929.

KEMP Robert, « Reprise d'*Ondine* à L'Athénée », Le Monde, 07 mai 1949.

KEMP Robert, « « *L'Impromptu de Paris* » à l'Athénée », Le Temps, 05 décembre 1937.

KEMP Robert, « LA comédie des Champs-Élysées : *Intermezzo*, comédie en trois actes de M. Jean Giraudoux », Liberté, 02 mars 1933.

KEMP Robert, « « *L'Impromptu de Paris* » à l'Athénée », Le Temps, 05 décembre 1937.

KEMP Robert, « Athénée : « *L'Impromptu de Paris* », un acte de M. Jean Giraudoux - Présentation nouvelle de « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », Chronique Théâtrale, Le Temps, 06 décembre 1937.

KEMP Robert, « Libres idées... », Courrier Théâtral, Le Journal, 06 décembre 1934.

KEMP Robert, « Une générale au théâtre Pigalle. *Judith* de M. Jean Giraudoux », Liberté, 06 novembre 1931.

KEMP Robert, « Au théâtre de l'Athénée : « *ondine* », pièce en trois actes de M. Jean Giraudoux d'après le compte de La Motte-Fouqué », Feuilleton du 08 mai 1939, Chronique Théâtrale, Le Temps, 08 mai 1939.

KEMP Robert, « La comédie des Champs-Élysées : *Siegfried*, quatre actes de Jean Giraudoux », La Liberté, 3 mai 1928.

KEMP Robert, « *La Folle de Chaillot* », Le Monde, 25-31 décembre 1945.

KEMP Robert, « À l'Athénée : « *Électre* », pièce en deux actes de M. Jean Giraudoux », Feuilleton du Temps, 17 mai 1937.

LAFARGUE André, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », Le Parisien, 19 janvier 1988.

LE CARDONNEL Georges, « À l'Athénée : « *L'Impromptu de Paris* » et « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » », Journal, 04 décembre 1937.

LEMARCHAND Jacques, « *La Folle de Chaillot* à l'Athénée », Combat, 22 décembre 1945.

LEMARCHAND Jacques, « Giraudoux amer et cocasse », Le Figaro, 29 juillet 1971.

LENORMAND H.-R., « *Sodome et Gomorrhe* de Giraudoux », Panorama, 21 octobre 1943.

LIEVRE Pierre, « Au théâtre de l'Athénée « *Tessa* » d'après le roman de Margaret Kennedy, adaptation de Jean Giraudoux », Le Jour, 14 novembre 1934.

LOMBARD Paul, « *Judith* » de M. Jean Giraudoux », Homme libre, 06 novembre 1931.

MARCABRU Pierre, « Le « *Supplément au voyage de Cook* » vaut le déplacement », France-Soir, 08 juillet 1972.

MARCABRU Pierre, « Le charme de l'intelligence », Le Figaro, n°13 493-numéro quadruple, samedi 16-dimanche 17 janvier 1988.

MARCEL Gabriel, « *L'Impromptu de Paris* », l'Hebdomadaire du temps présent, n°8, 24 décembre 1937.

MARCEL Gabriel, « *Tessa*, à l'Athénée », Le Théâtre, Sept jours sur sept, 20 novembre 1934.

MARCEL Gabriel, « *Ondine* », Temps Présent, 26 mai 1939.

MARCEL Gabriel, « *La Folle de Chaillot* », Nouvelles Littéraires, 27 décembre 1935.

MARCEL Gabriel, « *L'Impromptu de Paris* », L'Hebdomadaire du Temps présent, n°8, 24 décembre 1937.

MARSAN Eugène, « Liberté d'esprit : ligne en partage entre les êtres », Tribune des Nations, 07 février 1935.

MARTIN DU GARD Maurice, « *L'Impromptu de Paris* de Jean Giraudoux à l'Athénée », Nouvelles Littéraires, 11 décembre 1937.

MARTIN DU GARD Maurice, « La soirée théâtrale « *Tessa* » à l'Athénée », Le Temps, 15 novembre 1934.

MARTIN DU GARD Maurice, « *Judith*, tragédie en trois actes par Jean Giraudoux, au théâtre Pigalle », Nouvelles Littéraires, 14 novembre 1931.

MARTIN DU GARD Maurice, « Encore *L'Impromptu* », Nouvelles Littéraires, 18 novembre 1937.

MARTIN DU GARD Maurice, « Comédie des Champs-Élysées. *Amphitryon* 38, comédie en

trois actes, par Jean Giraudoux », Les Nouvelles Littéraires, 09 novembre 1929.

MAS Emile, « Au théâtre de l'Athénée « *Tessa, La nymphe au cœur fidèle* » », Petit-Bleu, 15 novembre 1934.

MAS Emile, « Au théâtre de l'Athénée : « *Tessa* » », Le petit Marseillais, 23 novembre 1934.

MAUROIS André, *Électre* de Jean Giraudoux, au théâtre Louis-Jouvet », Marianne, 26 mai 1937.

MISSAIRE Gérard, « À la comédie française avant « *Tricolore* » et « *Cantique des cantiques* » », Journal des débats, 12 octobre 1938.

MONNARSON Raoul, « « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », France coloniale, 10 décembre 1937.

MORIN Edgar, « *Ondine* », Parallèle 50, 20 mai 1949.

MOURLET Miche, « Guerre et pais chez Jean Giraudoux », Valeurs Actuelles, 25 janvier 1988.

NOZIERE, « La comédie des Champs-Élysées : « *Siegfried* », l'Avenir, 05 mai 1928.

OLIVIER Claude, « Giraudoux dénonciateur ? » Lettre Françaises, 25 novembre 1965.

PAGET Jean, « *La Folle de Chaillot* » de Jean Giraudoux », Combat, 23 novembre 1965.

PARAF Pierre, « *L'Impromptu de Paris* », La République, 20 décembre 1937.

POIROT-DELPECH Bertrand, « « *La Folle de Chaillot* » de Jean Giraudoux », Le Monde, 21 novembre 1965.

PRUDHOMME Jean, « Au théâtre de l'Athénée de « *LA guerre de Troie n'aura pas lieu* », pièce en deux actes et de « *Supplément au voyage de Cook* », pièce en un acte de M. Jean Giraudoux », Le Matin, 22 novembre 1935.

PRUDHOMME Jean, « Répétitions générales au théâtre de l'Athénée de « *Tessa, La nymphe au cœur fidèle* » », Le Matin, 14 novembre 1934.

PRUDHOMME Jean, « Théâtre Pigalle. *Judith* trois actes de M. Jean Giraudoux », Le Matin, 08 novembre 1931.

PRUDHOMME Jean, Répétitions générales au théâtre de l'Athénée de « *Ondine* » pièce en trois actes de M. Jean Giraudoux », Le Matin, 04 mai 1939.

PRUDHOMME Jean, « Au théâtre de l'Athénée de « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* » pièce en deux actes et de « *Supplément au voyage de Cook* » pièce en un acte de M. Jean Giraudoux », Le Matin, 22 novembre 1935.

PRUDHOMME Jean, « À la comédie des Champs-Élysées de « *intermezzo* », comédie en trois actes de Jean Giraudoux », Le Matin, 01 mars 1933.

PRUDHOMME Jean, « Répétition générale au théâtre de l'Athénée de « *Électre* », pièce en deux actes de M. Jean Giraudoux », Le Matin, 13 Mai 1937.

REBOUX Paul, « *Amphitryon 38* », Paris-Soir, 08 novembre 1929

ROSTAND Maurice, « Au théâtre Heberlot « *Sodome et Gomorrhe* » », Paris-Midi, 19 octobre 1943.

SANDIER Gilles, « Le bavardage impénitent de Giraudoux », Arts, 24 novembre 1965.

SAUVY Alfred, « Les spectacles de Paris », L'Intransigeant, 02 mars 1933.

SÉE Edmond, « *Judith* trois actes de M. Jean Giraudoux », L'Œuvre, 08 novembre, 1931.

SÉE Edmond, « « *La guerre de Troie n'aura pas lieu ... Supplément au voyage de Cook* » de M. Jean Giraudoux à l'Athénée », L'Œuvre, 25 novembre 1935.

SÉE Edmond, « Autour de Giraudoux. Talent, prestige et snobisme », L'Intransigeant, 15 mai 1939.

SÉE Edmond, « *Intermezzo*, trois actes de M. Jean Giraudoux », L'Œuvre, 06 mars 1933.

SÉE Edmond, « « *La guerre de Troie n'aura pas lieu ... Supplément au voyage de Cook* » de M. Jean Giraudoux à l'Athénée », L'Œuvre, 25 novembre 1935.

SÉE Edmond, « *Amphitryon 38* trois actes de M. Jean Giraudoux », L'Œuvre, 09 mars 1929.

SÉE Edmond, « « *Électre* » de Monsieur Jean Giraudoux à l'Athénée », L'Œuvre, 21 mai 1937.

SEMENOFF Marc, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *L'Impromptu de Paris* au théâtre de l'Athénée », ... et dans Les Dramatiques, Art musical, 2^{ème} année n°72, 24 décembre 1937.

SENART Philippe, « Jean Giraudoux : *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », La revue des deux mondes, mars 1988.

SOUCHON Paul, « « *Ondine* » de Jean Giraudoux à l'Athénée », Les théâtres Parisiens, Petit Provençal, 13 mai 1939.

SOULÉ Marcel, « Judith à Bellac », Le Monde, 08 juillet 1977.

TARDIEU Jean, « *La Folle de Chaillot* », Action, 23 décembre 1945.

THOMAS Bernard, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », Le Canard enchaîné, 20 janvier 1988.

TORRES Henry, « *Judith* », Gringorie, 1 » novembre 1931.

VAUDOYER Jean-Louis, « Le théâtre de Giraudoux chez Louis Jouvet », Les Nouvelles Littéraires, 23 novembre 1935.

VAUDOYER Jean-Louis, Jean Giraudoux chez Louis Jouvet », Les Nouvelles Littéraires, 23 novembre 1935.

VEBER Pierre, « Comédie des Champs-Élysées, *Amphitryon* 38 de M. Jean Giraudoux », LE Petit Journal, 09 mars 1929.

VEBER Pierre, « *L'Impromptu de Paris* de M. Giraudoux », Petit Journal, 05 décembre 1937.

VEBER Pierre, « Théâtre Pigalle. *Judith*, pièce en trois actes de M. Jean Giraudoux », Petit journal, 06 novembre 1931.

VEBER Pierre, « À l'Athénée « *Ondine* » de M. Jean Giraudoux », Petit Journal, 15 mai 1939.

VEBER Pierre, « *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce en deux actes de M. Jean Giraudoux, Petit Journal, 22 novembre 1935.

VEBER Pierre, « Comédie des Champs-Élysées : *Siegfried*, pièce en quatre de M. Jean Giraudoux », Le Petit Journal, 4 mai 1928.

VEBER Pierre, « « *La guerre de Troie n'aura pas lieu* », pièce en deux actes de Jean Giraudoux », Le Petit Journal, 22 novembre 1935.

WARNOD André, « Jean Giraudoux et « *L'Ondine* » », Le Figaro, 1^{er} avril, 1939.

ZEVACO Georges, « *La Folle de Chaillot* à l'Athénée, triomphe de Giraudoux », Le National, 21 décembre 1945.

ZENON Renée, *Le traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Washington, University press of America, 1981.

1 . C - Les enregistrements sonores, les monographies.

Un acteur dans son temps, [enregistrement sonore] : Gérard Philippe : extraits / Jean Giraudoux, Pierre Corneille, Alfred de Musset, aut ...[et al.], Gérard Philipe, Edwige Feuillère, Jean Vilar, voix ... [et al.], enregistrement parlé, édition phonologique, 1 disque compact, 53 min 41 s, Universel music projets spéciaux, France, P 2003.

La Folle de Chaillot [enregistrement sonore] / Jean Giraudoux ; François Chaumette, voix (le président) ; Nicolas Silberg, voix (le sauveteur du Pont de l'Alma) ; Gisèle Casadesus, voix (Gabrielle), Catherine Hiegel, voix (Irma) ... [et. al], Paris, Radio-France, 1988.

Ondine, [Images animées], Raymond Rouleau, réal. Mise en scène ; Jean Giraudoux, aut. ; Chloé Oblensky, décors, costumes ; François Chaumette (le roi des Ondins), Jacques Toja (le roi), René

Camoin (le 1^{er} juge) ... [et al.], act., 1 cass. Vidéo (VHS), 1h 55 min : cou. (SECAM), Neuilly, Film Office éditions, 1999, tournage : Paris, Comédie française.

De ma fenêtre : extraits de *Provinciales*, [enregistrement sonore] / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; dit par Desailly (Jean), *Prière sur la Tour Eiffel* : extraits de *Juliette au pays des hommes* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; dit par Desailly (Jean). *Duperie de la gloire* : extraits de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Jouvet (Louis) Hector, et Renoir (Pierre) Ulysse. *Duperie de la sainteté* : extraits de *Judith* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Feuillère Edwige, Judith et Debucourt (Jean) Holopherne. *Hypocrisie de la vertu* : extrait de *Pour Lucrèce* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Feuillère (Edwige) Paola, et Valere (Simone) Lucile. *Une éducation non formaliste* : extraits de *Intermezzo* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; dit par Hardy (Elisabeth) Isabelle, Moulinot (Jean-Paul) L'inspecteur, Riquier (Georges) Le Maire, Darras (Jean-Pierre) Le Drogiste, et un groupe d'enfants. *Miracle du quotidien* : extrait de *Ondine* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Moulinot (Jean-Paul) Le juge, Hatet (Pierre) Hans, Riquier (Georges), le Roi des Ondins, Hardy (Elisabeth) Ondine, Darras (Jean-Pierre) Le second juge. *L'acceptation de soi* : extrait de *Siegfried* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Deschamps (Jean) Siegfried, Feuillère (Edwige) Geneviève. *Acceptation de la solitude* : extrait *Simon le Pathétique* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Desailly (Jean) Simon, et Valère (Simone) Geneviève. *La dignité humaine* : extrait de *Électre* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Valere (Simone) Électre, Deschamps (Jean) Egisthe. *Divorce de la créature et du créateur* : extrait de *Sodome et Gomorrhe* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Desailly (Jean) l'Ange, et Feuillère (Edwige) Lia. *Le sens de l'orgueil* : extrait de *Aventures de Jérôme Bardini* / pages choisies par Murciaux (Christian) et Stegmann (André) ; Textes de Giraudoux (Jean) ; Debucourt (Jean) et Desailly (Jean) Jérôme, Encyclopédie sonore, 1 disque : 33 t ; 30 cm, publication : S.I., s.n., s.d.

La Chanson de Tessa [enregistrement sonore], 2 min 56s, Jean Giraudoux, aut. ; Jacques Bertin, chant ... [et al.]

Edwige Feuillère en scène [Images animées] / Serge Moati, réal. ; Paul Claudel, Jean Cocteau, Jean Giraudoux ... [et al.], aut. Adaptés ; Jean-Luc Tardieu, mise en scène, concept ; Bernard Evein, décors ; Edwige Feuillère, act. : Guy Tréjean, Laurence Badie, Alain Azerot, voix, LCj éditions et productions, France 3, 1993; Producteur de vidéogrammes, I DVD vidéo monoface simple couche zone 2, 1h13 min, coul. (PAL), son, Collection Au Théâtre, Tournage : Paris, Théâtre de la Madeleine.

Suzanne et le Pacifique, [enregistrement sonore] / Jean Giraudoux, aut.; Catherine Rich, voix, 10 min 18 s.

1 . D - Les photographies.

Centenaire de Jean Giraudoux : 1882-1944, exposition, photographies, manuscrits, reproductions de manuscrits, affiches, livres illustrés, 6 – 12 juillet 1982, salon de lecture du Casino de Vichy, Vichy, Bibliothèque municipale, 1982.

Jean Giraudoux : du réel à l'imaginaire, exposition, Bibliothèque Nationale de France, 7 décembre 1982 – 1er mars 1983, catalogue par Mauricette Berne, Marthe Besson-Herlin et Marie-Françoise Christout, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

2 - Sur le théâtre, la dramaturgie, la critique dramaturgique.

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, 506 p.

AMBRIERE Francis, *La galerie dramatique*, éd. Corrêa, coll. « Mises au point », Paris, 1949, 402 p.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1964, 247 p.

ARTAUD Antonin, " *Lettre à Jean Paulhan* ". Œuvres complètes. t,V, Paris, Gallimard (1969).

ASLAN Odette, *L'art du théâtre*, Vichy, Marabout, 1963, 372 p.

ASLAN Odette, *Vingt pièces en un acte* (choisies dans le théâtre contemporain), Paris, Éditions Seghers, 1959, 549 p.

AUTRAND Michel, *Statisme et mouvement au théâtre*, textes réunis et présentés par Michel Autrand, Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre, Paris, publications de la licorne, hors série-colloques, 1993, 269 p.

Axis2 revue thématique, Paris, 1977, 125 p.

* Le collectif axis est composé de : BONA Dominique, COUPÉ Geneviève, JOUAULT Didier,...

BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, éditions du Levant, 1996, 207 p.

BERTRAND Dominique, HAQUETTE Jean-Louis, HELIX Laurence, HUBERT Marie-Claude, MARCHAL Sophie, MARECHAUX Pierre, TERNAUX Jean-Claude, *Le théâtre*, Rosny, Bréal, collection Grand Amphi, 1996, 445 p.

BIET Christian, *La tragédie*, Paris, Colin, 2^{ème} édition, 2010, 187 p.

BRISSON Pierre, *Au hasard des soirées*, Paris, Gallimard, 1935, 459 p.

BRISSON Pierre, *Du meilleur au pire*, Paris, Gallimard, 1937, 260 p.

BRODIN Pierre, *Les Écrivains Français de l'entre-deux-guerres*, Canada (Montréal), Valiquette, 2^{ème} édition, 1945, 363 p.

BRUNEL Pierre, *Le mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, 1971, 400 p.

CHESTIER Alain, *La Littérature du silence, Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003, 182 p.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le merveilleux et le théâtre du silence*, Paris, Éditions Mouton. La Haye, 1965, 447 p.

COLETTE, *La Jumelle noire*, volume 3 (Tome III), Paris, J. Ferenczi, 1934-1938, Laffont, bouquins collection dirigée par Guy Schoeller, pp. 1015-1391.

* Chacune des œuvres publiées dans « Bouquins » est reproduite dans son intégralité.

Librairie E. Fayard pour : *La Jumelle noire*.

CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1943, 281 p.

Sous la direction de DE JOMARON Jacqueline, *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, préface d'Ariane Mnouchkine, Encyclopédie d'aujourd'hui, Paris, Colin, 1992, 1217 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1970, 192 p.

DE UNAMUNO Miguel, *Le sentiment tragique de la vie, (Del sentimiento trágico de la vida, 1913)*, traduit de l'espagnol par Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Éditions Gallimard, 1917, 379 p.

DORT Bernard, *Théâtre public*, (1953-1966), Paris, Éditions du Seuil, 1967, 383 p.

DORT Bernard, *Théâtre réel*, (1967-1970), Paris, Éditions du Seuil, 1970, 304 p.

DUTOURD Jean, *Le Paradoxe du critique*, Paris, Flammarion, 1971, 61 p.

DUSSANE, *J'étais dans la salle*, Paris, Mercure de France, 1963, 224 p.

GAUTIER Jean-Jacques, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Julliard, 1972, 389 p.

GAUTIER Jean-Jacques, *Raisons d'aimer la comédie française*, Paris, Wesmael-charlier, 1964, 237 p.

GAUTIER Jean-Jacques, *Je vais tout vous dire...*, Paris, Stock, 1976, 286 p.

GAUTIER Jean-Jacques, *Deux fauteuils d'orchestre*, Paris, Flammarion, 1962, 434 p.

GAUTIER Jean-Jacques, *Paris sur scène*, Paris, Jacques Vautrain, 1951, 255 p.

GOUHIER Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, 1974, Vrin, « Essais d'art et de philosophie ». 256 p

GUÉRIN Jean-Yves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, coll. "Dictionnaires et références" n°18, 2007, 544 p,

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Colin, 1988, 187 p.

HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Colin, 2008, 302 p.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1966, 371 p.

JEAN Georges, *Le Théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, Collection peuple et culture, 1977, 188 p.

JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, (1952), Paris, Flammarion, 1976, 251 p.

JOUVET Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX siècle*, Paris, Gallimard, 1968, 272 p.

JOUVET Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie théâtrale, 1952, 240 p.

JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, (1954), Paris, Flammarion, 1976, 281 p.

JOUVET Louis, « Théâtre et langage ». *La Table ronde*, 3^e cahier, 1945.

KEMP Robert, *La Vie du théâtre*, Paris, Albin Michel, 1956, 333 p.

KEMP Robert, *Lectures dramatiques*, La renaissance du livre, Paris, Editions Marcel Daubin, 1947, 254 p.

KEMP Robert, *Au jour le jour*, Paris, Albin Michel, 1958, 260 p.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, (Paris A. Colin, 1972), Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 478 p.

MARTIN DU GARD Maurice, *Carte rouge. Le théâtre et la vie (1929-1930)*, Paris, Ernest Flammarion, 1930, 282 p.

MARTIN DU GARD Maurice, *Soirées de Paris. Le théâtre et la vie 1930-1931*, Paris, Flammarion, 1932, 283 p.

MOREL Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, Collection « U », 1964, 367 p.

PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 2006, 1 volume, 195 p.

SANDIER Gilles, *Théâtre en crise*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1982, 487 p.

POIROT-DELPECH Bertrand, *Au soir le soir*, Paris, Mercure de France, 1969, 292 p.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 168 p.

SERRAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Idées », 1966, 191 p.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, (1950), Paris, Nizet, 1983, 488 p.

SCHERER Jacques, *Dramaturgie du vrai et du faux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 151 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, (1977), Paris, Éditions Sociales, 1982, 302 p.

UBERSFELD Anne, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981, 352 p.

VERSINI Georges, *Le Théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je », 1970, 128 p.

VILLIERS André, *La psychologie de l'art dramatique*, Paris, Armand Colin, 1951, 224 p.

3 - Sur le langage : stylistique, linguistique, sémiologie.

ARGENTIN Gabriel, *Quand faire c'est dire*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, 249 p.

AUSTIN J.L, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil pour la version française, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, 1970, 207 p. Titre original : *How to do things with words*, Oxford, University Presse, 1962.

DUCREY Guy, *Corps et graphies poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX siècle*, Paris, Honoré Champion, (Diffusion hors France : Éditions Stalkine, Genève), 1996, 661 p.

DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, 311 p.

DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, les Éditions de Minuit, 1984, 240 p.

- DUCROT Oswald, SCAHEFFER Jean-Marie, avec la collaboration de Marielle Abrioux Dominique, *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 1987 pour l'édition originale, 1990, deuxième édition en 7 vol.
- FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod, 1996, 270 p.
- HALL Edward Twitchell, *Le langage silencieux*, (1959), traduit de l'américain par Jeans Mesrie et Barbara Niceall, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points », 1984, 243 p.
- HELBO André, *Les mots et les gestes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, 117 p.
- JACOB André, *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 449 p.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Éditions Nathan, Collection créée par Henri Mitterrand, Série « Littérature », 1992, 203 p.
- KRISTEVA Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, Collections « Points », 1981, 336 p.
- MOLINIÉ Georges et CAHNÉ Pierre, *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF, 1994, 354 p.
- ORRECCHIONI Catherine Kerbrat, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, 256 p.
- ORECCHIONI Catherine Kerbrat, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, 404 p.
- ORECCHIONI Catherine Kerbrat, *La Conversation*, Paris, Seuil, 1996, 94 p.
- ORECCHIONI Catherine Kerbrat, *L'Énonciation*, Paris, Colin, 1999, 267 p.
- ORECCHIONI Catherine Kerbrat, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Éditions Nathan, 2001, 200 p.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Nathan, 2000, (2^{ème} édition), 262 p.
- SERRES Michel, *La communication*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Points », 1969, 246 p.
- TOUSSAINT Bernard, *Qu'est-ce que la sémiologie ?*, Toulouse, Privat, Collection « Regard », 1978, 179 p.
- VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole mot silence*, Paris, José Corti, 1985, 319 p.

4 - Critique littéraire, ouvrages généraux. Compléments bibliographiques.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265 P.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, 127 p.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, 382 p.

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Coll. Points, 1981, pp. 41-42.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1955, 382 p.

BLANCHOT Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Éditions Gallimard, Collection, Idées, 1981, 253 p.

BOUTY Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Classique Hachette, 1972, 351 p.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, (1942), Paris, Gallimard, 1981, 185 p.

CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 386 P.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1976 ; 688 p.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre I, in : *Œuvres complètes*, traduction en français publiée sous la direction de M. Nisard, Paris, chez Firmin Didot Frères, Libraires, imprimeurs de l'institut de France, Collection des Auteurs Latins, 1769, 871 p.

Table des matières

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	8
1. LA DIALECTIQUE DU SILENCE ET DE L'ABSENCE	21
2. DU VRAI ET DU FAUX	63
3. LE SILENCE TRAGIQUE	105
4. LE SILENCE DANS LA PAROLE	132
5. LES SIGNES QUI PARLENT	142
6. LE MOI ET L'AUTRE	152
7. LE FOU ET LE SAGE.....	168
8. ECOUTER LE SILENCE.....	198
CONCLUSION	212
CHRONOLOGIE DES OEUVRES DE JEAN GIRAUDOUX	223
BIBLIOGRAPHIE.....	226
INDEX	
Index <i>rerum</i>	252
Index <i>nominum</i>	266

Index

Index rerum

ABSENCE, 2, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 68, 69, 70, 74, 81, 104, 115, 116, 128, 136, 144, 151, 152, 167, 168, 171, 174, 177, 180, 187, 188, 190, 241

ABSURDE, 8, 14, 47, 78, 135, 167, 191, 217

ABSURDITÉ, 8

ABYME, 105, 106

ACTE, 2, 9, 10, 12, 15, 17, 23, 26, 27, 30, 34, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 60, 66, 67, 68, 69, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 97, 99, 100, 101, 105, 109, 118, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 185, 189, 192, 195, 197, 198, 202, 203, 206, 208, 212, 241

ACTEUR, 146, 154, 155, 164, 172, 173, 174, 176, 195, 210

ALBERES, 22, 70, 115, 119, 122, 130, 136, 229

ALLOCUTION, 40, 189

AMOUR, 2, 9, 14, 17, 25, 49, 52, 54, 63, 69, 71, 74, 78, 80, 81, 82, 83, 95, 115, 116, 117, 118, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 142, 144, 149, 158, 159, 166, 168, 169, 176, 180, 190, 191, 205, 241

ANALOGIE, 93, 111, 155

ANALYSE, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 28, 29, 37, 38, 47, 50, 51, 59, 63, 67, 73, 79, 84, 85, 86, 94, 104, 109, 112, 116, 125, 126, 137, 141, 142, 147, 149, 160, 161, 171, 177, 180, 185, 214

ANGE, 10, 11, 67, 75, 83, 87, 129, 130, 136, 169, 195, 198

APPARITION, 58, 75, 88, 92, 120, 129, 152

APPEL, 17, 33, 34, 36, 43, 49, 50, 52, 63, 64, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 86, 100, 112, 115, 125, 127, 130, 132, 136, 137, 144, 166, 167, 169, 175, 176, 182, 184, 187

ARGUMENTATION, 16, 21, 22, 83, 117, 216

ART, 2, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 29, 30, 32, 38, 40, 59, 96, 99, 100, 105, 109, 142, 143, 152, 155, 157, 158, 159, 164, 165, 172, 174, 178, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 212, 213, 214, 215, 241

ARTAUD, 8, 29, 40, 84, 173, 175, 184, 186, 214, 229

ASPECT, 10, 25, 26, 30, 34, 44, 46, 47, 49, 51, 56, 59, 60, 63, 64, 72, 74, 75, 86, 87, 96, 97, 98, 102, 104, 107, 109, 112, 116, 126, 139, 149, 150, 155, 156, 175, 179, 181

AUDITIF, 43, 109, 129, 186

AUTEUR, 9, 14, 30, 66, 67, 84, 105, 117, 147, 157, 160, 171, 172, 186, 190, 204, 214

AUTHENTIFIER, 2, 144, 241

AUTHENTIQUE, 22, 47, 48, 81, 102, 107, 160, 169, 180, 191

AUTO-RÉFLEXIVITE, 17, 104

AUTRE, 11, 14, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 47, 50, 51, 55, 56, 59, 63, 64, 66, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 85, 88, 90, 91, 97, 99, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 121, 122, 126, 129, 134, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 153, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 188, 190, 191, 192

BARRAULT, 81, 84, 86, 155, 179, 196, 200

BARTHES, 79, 105, 115

BAVARD, 18, 22, 24, 25, 27, 28, 31, 73, 74, 80, 88, 92, 115, 121, 122, 126, 128, 129, 132, 143, 156, 161, 180

BAVARDAGE, 17, 25, 28, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 57, 71, 72, 73, 74, 79, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 100, 113, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 136, 142, 143, 144, 148, 149, 152, 155, 165, 167, 178, 179, 180, 185, 188, 191, 209

BEAU, 12, 32, 58, 89, 97, 102, 134, 135, 138, 157, 185

BELLAC, 126, 137, 138, 195, 200, 209, 229

BRECHT, 40, 98, 142, 178

BRISSON, 60, 76, 107, 127, 229

CARACTÉRISTIQUE, 40, 45, 55, 99, 132

CARACTÉRISTIQUES, 56, 72, 105, 107, 174, 185, 190

CHAILLOT, 40, 82, 117, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 178, 179, 180, 181, 195, 198, 199, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 229

CHAPITRE, 17, 21, 60, 63, 68, 86, 104, 115, 120, 126, 131, 136, 137, 139, 141, 171

CHOIX, 13, 22, 26, 33, 35, 36, 38, 47, 48, 50, 54, 65, 66, 67, 75, 79, 80, 81, 85, 97, 120, 159, 161, 166, 167, 168

COLETTE, 168, 229

COMÉDIE, 9, 14, 179, 194, 197, 198, 203, 206, 207, 208, 213

COMÉDIEN, 73, 105, 109, 159, 161, 173, 174, 181, 189, 214

COMMUNICATIF, 17, 34, 39, 72, 82, 90, 95, 109, 115, 117, 121, 130, 131, 132, 153, 154, 163

COMMUNICATION, 2, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 22, 23, 29, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 51, 56, 59, 63, 69, 73, 74, 78, 85, 101, 109, 110, 116, 117, 119, 121, 122, 125, 127, 130, 131, 132, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 160, 161, 162, 164, 171, 172, 173, 174, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 188, 191, 216, 241

COMMUNION, 16, 51, 57, 74, 120, 121, 122, 133

COMMUNIQUER, 10, 30, 38, 46, 51, 53, 60, 69, 74, 77, 92, 127, 129, 132, 133, 153, 161, 172, 175, 184, 187

COMPOSANTE, 18, 38, 42, 187

CONCEPT, 40, 67, 68, 108, 136, 143, 147, 189, 211

CONCEPTION, 16, 33, 56, 59, 106, 107, 109, 110, 128, 153, 173, 178, 181

CONFLIT, 9, 17, 25, 27, 29, 31, 45, 47, 54, 69, 70, 79, 80, 85, 87, 88, 110, 115, 168, 176

CONVENTION, 65, 171, 172, 173, 187

CORPS, 15, 17, 21, 40, 41, 51, 64, 81, 82, 83, 85, 117, 125, 131, 132, 133, 136, 153, 154, 161, 162, 176, 187

CORRÉLATION, 16, 55, 111, 149, 155, 176

COSTUME, 186

Création, 2, 12, 15, 85, 87, 101, 135, 152, 172, 190, 191, 192, 200, 241

CRÉATURE, 68, 81, 127, 129, 176, 211

CRI, 2, 18, 27, 33, 34, 65, 100, 127, 134, 176, 185, 241

DANSE, 40, 99, 133, 154, 184, 215

DÉCLARATION, 95, 131, 146, 147, 168

DÉCLARER, 116, 162, 239

DÉCOR, 10, 15, 21, 30, 32, 35, 37, 42, 79, 86, 96, 97, 98, 102, 106, 108, 109, 111, 112, 142, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 178, 184, 185, 186, 192

DÉMONTRER, 37, 46

DÉNOUEMENT, 21, 27, 66, 86, 88, 95, 98, 99, 100, 102, 122, 134, 137, 143, 145, 167, 168

DÉSIR, 22, 35, 49, 50, 52, 54, 75, 77, 81, 89, 92, 142, 151, 159, 162, 166, 167, 187

DESTIN, 2, 9, 17, 44, 104, 115, 116, 119, 120, 121, 135, 137, 168, 171, 176, 180, 186, 241

DESTINATAIRE, 15, 73, 146

DIALECTIQUE, 18, 21, 22, 37, 38, 39, 42, 47, 51, 59

DIALOGIQUE, 60, 73, 107, 108, 146, 147, 149

DIALOGUE, 2, 12, 14, 17, 23, 24, 25, 30, 31, 33, 36, 40, 42, 45, 46, 47, 51, 58, 60, 64, 72, 73, 74, 75, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 99, 109, 110, 111, 121, 122, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 142, 143, 144, 147, 148, 150, 154, 157, 158, 163, 164, 171, 173, 174, 176, 186, 187, 215, 240

DIDASCALIE, 30, 31, 36, 41, 57, 64, 75, 90, 96, 97, 100, 101, 151, 152, 158

DIEU, 21, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 70, 95, 121, 179

DIEUX, 17, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 60, 66, 67, 68, 69, 104, 115, 120, 129

DIRE, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 26, 30, 32, 34, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 58, 59, 60, 63, 67, 68, 70, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 86, 88, 89, 94, 100, 101, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 160, 162, 166, 167, 168,

- 169, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 191, 213, 215
- DISCOURS, 10, 11, 16, 38, 41, 42, 43, 72, 73, 80, 92, 106, 111, 120, 126, 130, 133, 150, 151, 153, 154, 162, 191, 216
- Discursif, 10, 74, 174
- DISCURSIVE, 10, 11, 74, 188
- DISTANCIATION, 98, 106, 178
- DIT, 2, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 21, 23, 26, 27, 30, 35, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 55, 57, 58, 59, 65, 67, 71, 72, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 95, 96, 99, 100, 102, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 126, 128, 129, 131, 132, 136, 137, 138, 141, 148, 153, 157, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 171, 173, 176, 177, 181, 184, 188, 191, 192, 210, 215, 237, 241
- DIVIN, 2, 27, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 63, 67, 68, 69, 70, 80, 81, 116, 125, 127, 128, 129, 130, 176, 180, 241
- DOUBLE, 8, 11, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 35, 46, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 64, 74, 76, 77, 78, 86, 90, 92, 94, 106, 109, 117, 120, 134, 142, 146, 148, 169, 172, 176, 177, 178, 186, 212
- DRAMATIQUE, 2, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 29, 30, 32, 33, 36, 40, 42, 43, 46, 47, 51, 59, 63, 64, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 82, 84, 86, 87, 88, 93, 95, 96, 98, 99, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 127, 129, 135, 136, 137, 141, 142, 146, 148, 150, 151, 155, 156, 159, 160, 162, 163, 164, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 204, 205, 212, 214, 215, 240
- DRAMATURGIE, 8, 11, 12, 13, 18, 63, 76, 84, 100, 147, 184, 212, 214
- DRAMATURGIQUE, 2, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 23, 28, 30, 38, 45, 55, 56, 64, 68, 70, 74, 76, 82, 84, 85, 92, 93, 94, 104, 106, 108, 109, 110, 112, 131, 133, 141, 142, 146, 147, 155, 156, 163, 175, 176, 177, 181, 182, 185, 189, 191, 212, 240, 241
- DRAME, 9, 14, 68, 99, 173
- DUCROT, 12, 16, 229
- DUSSANE, 85, 179
- DUTOURD, 90, 135, 172
- DYADIQUE, 21, 25, 94, 112
- EAU, 96, 116, 120, 121, 122, 216
- ÉCHO, 27, 34, 46, 47, 49, 60, 61, 70, 75, 76, 78, 86, 96, 107, 109, 129, 134, 145, 178, 179, 181
- ÉCLAIRAGE, 21, 32, 84, 142, 151, 157, 162, 164, 186
- ÉCOUTER, 34, 60, 64, 69, 95, 142, 152, 187, 191
- ÉLABORER, 10, 29, 42, 67, 78, 107, 125, 184
- ÉLOQUENCE, 16, 36, 39, 58, 83, 101, 129, 131, 134, 149, 153, 157, 175, 180, 190, 191
- ÉMETTEUR, 16, 151, 173
- ENJEU, 20, 36, 51, 55, 56, 58, 64, 67, 111, 118, 126, 130, 131, 137, 146, 150, 151, 156, 162, 163, 171, 176, 178

ÉNONCIATION, 2, 9, 10, 12, 14, 15, 16,
17, 24, 29, 38, 39, 40, 42, 73, 74, 80, 83,
84, 86, 99, 104, 105, 106, 108, 109, 112,
115, 130, 131, 132, 133, 146, 147, 154,
155, 173, 177, 182, 184, 186, 188, 189,
241

ENTENDU, 234

ESPACE, 2, 10, 12, 13, 14, 15, 21, 23, 27,
29, 30, 31, 32, 34, 36, 42, 47, 57, 58, 59,
82, 91, 95, 96, 97, 98, 107, 110, 112, 117,
118, 120, 126, 135, 136, 137, 147, 150,
152, 153, 157, 160, 164, 165, 171, 173,
174, 177, 184, 187, 189, 192, 216, 241

ÉTRANGE, 16, 49, 86, 88, 89, 92, 93, 95,
96, 160, 167

ÉTRANGER, 9, 11, 21, 22, 24, 29, 34, 47,
48, 50, 51, 53, 71, 89, 92, 93, 94, 95, 126,
129, 135, 143, 168, 177, 192, 200

ÉTUDE, 2, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 21, 23, 37,
38, 42, 43, 46, 63, 82, 88, 94, 96, 98, 104,
109, 110, 112, 141, 142, 149, 164, 185,
188, 189, 241

EUMÉNIDES, 40, 129, 137, 234

ÉVÉNEMENT, 30, 122

ÉVOCATION, 26, 101, 115, 172

ÉVOLUTION, 11, 14, 19, 88, 101, 115, 118,
125, 141, 155, 179, 187, 199

EXISTENCE, 15, 16, 21, 22, 23, 24, 27, 34,
47, 50, 54, 56, 67, 73, 86, 87, 89, 92, 93,
95, 111, 112, 116, 117, 125, 127, 128,
129, 150, 152, 160, 167, 177, 180, 187,
191

EXPLICITE, 41, 71, 109, 131, 146, 147, 153

EXPRESSION, 2, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 21,
23, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 43,
51, 56, 63, 65, 72, 73, 74, 81, 82, 83, 86,
88, 89, 95, 96, 98, 99, 101, 105, 107, 111,
112, 115, 116, 119, 121, 125, 126, 127,
128, 131, 132, 133, 142, 146, 147, 149,
153, 154, 156, 157, 160, 161, 162, 165,
166, 167, 171, 172, 173, 175, 176, 177,
178, 180, 181, 185, 186, 187, 189, 190,
191, 192, 240, 241

EXPRIMER, 10, 14, 29, 30, 68, 69, 89, 105,
116, 117, 120, 129, 132, 133, 138, 144,
145, 148, 151, 153, 158, 161, 165, 172,
174, 184

EXTÉRIORISATION, 10, 138, 141, 190,
191

FANTAISIE, 9, 87, 117, 144, 150, 155, 157,
161, 175

FATAL, 17, 80, 115, 137, 171

FATALITÉ, 9, 75, 79, 81, 115, 119, 121,
176, 180, 186

FAUX, 18, 21, 24, 25, 28, 51, 55, 56, 57, 59,
62, 64, 67, 68, 71, 72, 74, 78, 86, 94, 95,
141, 150, 151, 215

FEMME, 24, 25, 33, 41, 44, 45, 50, 51, 52,
53, 54, 57, 59, 63, 65, 66, 72, 81, 116,
120, 121, 125, 127, 131, 132, 133, 135,
143, 145, 162, 166, 168, 179, 180, 194

FEUILLÈRE, 154, 161, 210, 211, 229

FIDÈLE, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 159, 168,
195, 207, 208

FIDÉLITE, 49, 51, 52, 53, 58

FOLIE, 126, 138, 141, 142, 143, 144, 145,
146, 149, 163, 165, 217

FOLLE, 17, 18, 138, 141, 143, 144, 145,
146, 152, 153, 155, 162, 165, 204

FONCTION, 9, 15, 18, 29, 36, 38, 40, 73,
78, 86, 94, 95, 96, 99, 104, 111, 117, 118,
121, 133, 146, 153, 172, 173, 174, 179,
181, 182, 187

FOU, 17, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
164, 165

FUTUR, 23, 31, 33, 34, 72, 74, 76, 136

GAUTIER, 18, 81, 85, 87, 88, 105, 130, 229

GESTE, 15, 40, 41, 75, 84, 142, 147, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 157, 166

GESTUEL, 10, 40, 82, 149, 152, 153, 154,
155, 185

GIRALDUCIEN, 2, 18, 39, 54, 66, 79, 80,
84, 120, 122, 147, 166, 168, 173, 178,
179, 186, 188, 200, 241

GIRAUDOUX, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 30,
32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46,
52, 53, 57, 59, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 75,
76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 101,
102, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 115,
116, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 127,
128, 129, 130, 136, 138, 143, 144, 145,
147, 148, 156, 157, 158, 160, 161, 163,
164, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 184,
185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 194,
196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
229, 240, 241

GOMORRHE, 18, 42, 45, 67, 69, 70, 115,
122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 145,

165, 167, 175, 176, 178, 179, 180, 195,
198, 207, 208, 211, 229

GUÉRIN, 1, 5, 164, 166

GUERRE, 9, 21, 33, 45, 46, 63, 104, 116,
119, 136, 137, 162, 175, 176, 180, 181,
191, 197, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
208, 209, 210

HAINE, 78, 81, 191

HEUVEL, 10, 12, 39, 43, 72, 89, 229

HUMAIN, 13, 17, 27, 40, 47, 49, 50, 51, 52,
53, 54, 56, 58, 59, 63, 64, 66, 67, 69, 76,
79, 80, 81, 88, 94, 95, 96, 101, 116, 119,
120, 121, 125, 127, 128, 129, 130, 143,
149, 168, 176, 179, 180, 186

HYPOTHÈSE, 24, 51, 166

IDENTIFICATION, 17, 24, 25, 28, 56, 63,
64, 77, 98, 104, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 128, 131, 171, 178

IDENTIFIER, 2, 18, 19, 22, 24, 25, 28, 46,
56, 60, 64, 88, 108, 138, 141, 144, 148,
241

IDENTITÉ, 22, 23, 24, 29, 32, 33, 34, 46,
47, 48, 49, 50, 53, 64, 71, 75, 94, 102,
129, 141, 144, 148, 160, 171, 177, 179,
180, 187, 192

ILLOCUTOIRE, 82, 126, 132, 133, 154

IMAGINAIRE, 17, 18, 31, 35, 87, 88, 93,
94, 96, 99, 104, 105, 106, 107, 108, 110,
142, 149, 150, 156, 157, 165, 171, 175,
180, 199, 212

IMMORTALITÉ, 46, 49, 50, 52, 58, 86, 118

IMPLICITE, 12, 18, 27, 41, 42, 45, 72, 88,
111, 144, 147, 182, 187, 188

IMPROMPTU, 105, 106

INCOMPRÉHENSIBLE, 63, 68, 69, 70, 71, 74, 90, 93, 96, 128

INCONNU, 22, 33, 63, 90, 93, 94, 96, 98, 116, 129, 150, 160, 175, 177, 216

INCONSCIENT, 175, 180, 190, 191

INÉLUCTABLE, 115, 137

INTERACTION, 2, 16, 29, 39, 43, 45, 104, 107, 108, 110, 112, 151, 184, 185, 187, 189, 241

INTERCOMMUNICATION, 14, 15, 32, 147, 156, 157, 171, 172, 173, 185

INTERLOCUTEUR, 65, 73, 78, 132, 153, 173, 175, 188, 189

INTERVENTION, 35, 52, 70, 75, 129, 136, 151

IONESCO, 8, 105, 116, 191, 192

IRRÉEL, 16, 18, 29, 34, 93, 105, 107, 108, 117, 150, 167, 173, 175, 176, 185

JEU, 2, 12, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 40, 41, 42, 46, 50, 51, 56, 57, 60, 63, 64, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 86, 87, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 118, 129, 131, 133, 136, 138, 139, 142, 147, 148, 149, 152, 154, 156, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 191, 192, 241

JOUVET, 8, 32, 35, 37, 77, 82, 84, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 171, 173, 174, 192, 194, 195, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 229

JUSTICE, 144, 148, 159

JUXTAPOSITION, 77, 104, 107, 108, 110, 111, 112

KEMP, 36, 58, 66, 79, 80, 89, 98, 120, 121, 127, 161, 173, 229

KINÉSIQUE, 41, 152, 188

KRISTEVA, 144, 150, 177

LANGAGE, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 214, 215, 216, 240, 241

LARTHOMAS, 72, 155, 156, 164, 182, 186, 192, 229

LIBÉRER, 78, 126, 142, 147, 153, 180, 186, 187, 190

LIBERTÉ, 16, 66, 67, 144, 146, 154, 166, 167, 176, 190, 191, 192

LINGUISTIQUE, 2, 12, 13, 15, 16, 18, 21, 38, 39, 40, 59, 73, 82, 84, 85, 117, 118, 131, 132, 133, 160, 176, 178, 184, 185, 215, 241

LIRE, 18, 43, 93, 116, 119, 156, 180

LITTÉRATURE, 1, 8, 37, 63, 68, 125, 151, 184, 199, 217

LOCUTEUR, 72, 108, 130, 155, 173, 175, 189

LOCUTOIRE, 43, 126, 133

LUDIQUE, 38, 93, 105, 115, 118, 149, 150, 187, 192

LUMIÈRE, 14, 26, 35, 37, 38, 59, 85, 87, 97, 104, 118, 119, 120, 138, 144, 149, 151, 156, 163, 179

MANIFESTATION, 2, 12, 15, 16, 22, 41, 43, 44, 59, 63, 72, 89, 92, 94, 95, 112, 116, 119, 130, 141, 149, 177, 241

MENDIANT, 135, 147

MÉTALANGAGE, 17, 104, 107, 108, 110, 176

MÉTATHEATRE, 17, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 237

MIMIQUE, 10, 151, 152, 153, 154, 155, 178, 184, 188

MIROIR, 47, 49, 60, 76, 77, 90, 91, 105, 107, 129

MISE EN SCENE, 8, 10, 13, 15, 37, 84, 86, 98, 155, 156, 157, 179, 186, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 205, 211

MODALITÉ, 26, 141, 149, 156, 161, 164

MOI, 23, 24, 46, 60, 77, 133, 147, 176

MONDE, 13, 14, 37, 41, 49, 50, 51, 57, 67, 71, 76, 78, 84, 87, 88, 89, 93, 94, 97, 101, 102, 104, 118, 119, 122, 125, 127, 128, 134, 135, 137, 143, 145, 149, 154, 165, 167, 168, 189, 190

MONOLOGUE, 17, 23, 64, 72, 73, 142, 150, 153, 154, 186

MONTRÉ, 21, 25, 28, 109, 134, 157, 181, 182

MORENO, 161, 229

MORT, 2, 8, 9, 14, 16, 17, 27, 50, 63, 69, 70, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 115, 117, 122, 125, 127, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 142, 144, 145, 148, 165, 167, 168, 171, 175, 176, 179, 180, 190, 196, 200, 241

MOT, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 30, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 50, 53, 54, 60, 70, 72, 75, 78, 82, 86, 89, 93, 97, 98, 106, 107, 111, 112, 116, 119, 122, 125, 126, 127, 131, 132, 134, 137, 138, 141, 142, 144, 147, 149, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 169, 171, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 186, 188, 189, 190, 191, 215, 216

MUET, 28, 40, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 126, 127, 132, 133, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 177, 178

MUSIQUE, 2, 16, 17, 21, 32, 36, 37, 64, 76, 79, 84, 85, 88, 98, 99, 100, 101, 156, 161, 163, 178, 184, 186, 188, 241

MYSTÈRE, 24, 25, 58, 63, 64, 87, 89, 93, 94, 98, 116, 138, 143, 180

MYTHE, 14, 213, 217

NATURE, 25, 27, 46, 49, 53, 65, 71, 72, 97, 101, 106, 116, 119, 120, 121, 122, 134, 148, 155, 156, 164, 182, 186, 214

NON-DIT, 2, 10, 11, 12, 14, 18, 19, 36, 39, 45, 46, 47, 48, 68, 72, 82, 99, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 129, 132,

- 141, 142, 143, 148, 152, 154, 156, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 173, 176, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 191, 241
- NON-VERBAL, 2, 10, 43, 148, 153, 182, 188, 189, 241
- NUIT, 30, 31, 35, 55, 57, 58, 75, 76, 96, 97, 102, 105, 126, 135, 136, 137, 148, 192, 196, 198
- OBJECTIF, 14, 19, 37, 67, 91, 135, 144, 145, 171, 185
- OBJET, 9, 23, 50, 66, 76, 90, 105, 115, 117, 118, 126, 154
- ŒUVRE, 2, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 24, 28, 29, 32, 36, 37, 40, 43, 53, 58, 59, 68, 74, 82, 84, 95, 109, 116, 128, 129, 132, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 171, 172, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 197, 199, 240, 241
- OLFACTIF, 17, 115, 118, 119
- OMBRE, 18, 27, 28, 60, 92, 129, 145, 179, 181, 182, 194
- OPPOSITION, 32, 37, 77, 87, 126
- ORECCHIONI, 41, 73, 147, 188, 229
- OUÏE, 15, 109, 116, 153, 178, 185
- PARALINGUISTIQUE, 40, 152, 176, 188
- PARAVERBAL, 2, 9, 10, 17, 21, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 44, 86, 98, 101, 111, 112, 116, 117, 131, 149, 153, 154, 156, 159, 160, 162, 182, 187, 189, 241
- PARLER, 11, 16, 30, 35, 37, 40, 51, 66, 69, 70, 80, 83, 84, 87, 91, 95, 98, 99, 104, 106, 116, 120, 121, 129, 136, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 156, 159, 162, 163, 167, 172, 174, 179, 180, 190, 191, 203
- PAROLE, 9, 10, 11, 12, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 66, 69, 71, 72, 75, 76, 78, 80, 83, 84, 88, 89, 97, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 120, 121, 129, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 161, 169, 171, 174, 177, 180, 184, 185, 188, 189, 190
- PASSÉ, 14, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 33, 34, 44, 72, 74, 75, 76, 191, 205
- PERCEPTIBLE, 67, 116, 118, 133, 154, 155, 162, 164, 167, 178
- PERLOCUTOIRE, 101, 126, 132, 133, 154
- PERSONNAGE, 2, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 36, 38, 42, 44, 46, 47, 50, 55, 56, 57, 60, 63, 64, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 97, 98, 100, 104, 108, 109, 110, 112, 116, 117, 119, 120, 122, 128, 129, 130, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 212, 241
- PERSPECTIVE, 2, 9, 12, 13, 17, 21, 22, 64, 76, 78, 99, 104, 108, 109, 125, 142, 144, 150, 159, 188, 190, 241
- PHÉNOMÈNE, 13, 18, 59, 69, 108, 144, 163, 188
- PIÈCE, 8, 14, 15, 17, 21, 24, 27, 29, 30, 31, 33, 37, 40, 47, 52, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 74, 76, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 96, 98, 100, 104, 105, 106, 107, 109,

- 110, 111, 112, 116, 119, 120, 125, 126, 130, 134, 136, 141, 143, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 159, 161, 162, 163, 165, 168, 181, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 206, 208, 209, 210
- PIRANDELLO, 105, 107, 187, 229
- PLAISIR, 13, 14, 49, 78, 79, 81, 98, 110, 142, 156, 165, 173, 175, 178, 180, 187, 192
- PLAN, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 23, 38, 42, 68, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 120, 128, 132, 133, 136, 143, 150, 171, 179, 186, 187
- PRÉSENCE, 2, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 67, 69, 71, 73, 76, 77, 86, 87, 88, 93, 94, 97, 104, 108, 110, 112, 115, 117, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 141, 150, 151, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 241
- PRÉSENT, 12, 21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 42, 56, 59, 64, 66, 73, 74, 76, 84, 92, 94, 125, 127, 141, 173, 180, 207
- PROBLÉMATIQUE, 12, 21, 46, 80, 152, 199
- PROCÉDÉ, 15, 38, 56, 68, 82, 92, 94, 104, 105, 111, 129, 146, 147
- PROTAGONISTE, 24, 28, 32, 46, 48, 63, 130, 141, 160, 163, 179, 180, 181
- PUBLIC, 9, 11, 16, 24, 73, 91, 93, 100, 101, 106, 108, 109, 110, 116, 117, 146, 147, 148, 153, 154, 163, 164, 172, 173, 174, 175, 181, 192, 213
- PUISSANCE, 11, 18, 35, 41, 72, 79, 129, 172, 176, 186
- RÉALISATION, 9, 14, 83, 95, 97, 108, 143, 156, 157
- RÉCEPTEUR, 16, 73, 151, 173
- RECHERCHE, 1, 2, 5, 9, 11, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 32, 33, 38, 46, 47, 54, 71, 79, 98, 112, 115, 125, 171, 172, 184, 187, 188, 189, 194, 241, 242
- RÉEL, 16, 18, 27, 29, 34, 35, 38, 60, 78, 84, 87, 88, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 118, 149, 157, 167, 171, 173, 175, 176, 180, 192, 199, 212, 213
- RÉFLEXION, 11, 16, 17, 35, 38, 67, 87, 88, 104, 105, 115, 125, 142, 144, 148, 171, 172, 178, 190
- REFUS, 34, 49, 53, 54, 65, 66, 68, 133, 143, 166, 168, 190, 191
- RENOIR, 36, 106, 110, 111, 211, 229
- REPRÉSENTATION, 2, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 25, 29, 30, 32, 37, 40, 58, 84, 85, 86, 95, 100, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 118, 119, 120, 139, 142, 154, 156, 160, 162, 164, 165, 173, 177, 184, 187, 189, 190, 241
- RÉSONNER, 34, 106, 112
- RÉVÉLATEUR, 39, 64, 68, 73, 77, 90, 152, 165
- RHÉTORIQUE, 14, 15, 16, 18, 22, 33, 45, 47, 83, 86, 95, 111, 117, 141, 147, 156, 160, 163, 182, 184, 185, 191
- RÔLE, 8, 18, 24, 36, 40, 44, 68, 74, 76, 84, 92, 99, 101, 115, 122, 148, 150, 154, 157, 160, 161, 163, 171, 173, 177, 178, 181, 182, 187

SAGE, 18, 138, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 164, 165, 168, 169

SAGESSE, 2, 16, 17, 87, 126, 138, 141, 142,
143, 144, 145, 149, 151, 152, 163, 165,
166, 167, 169, 191, 241

SALLE, 13, 85, 99, 106, 108, 109, 164, 173,
174, 179, 181, 182, 187, 213

SCÈNE, 8, 9, 10, 13, 25, 27, 31, 34, 35, 37,
38, 39, 41, 42, 43, 45, 48, 50, 53, 54, 56,
59, 60, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 74, 75, 83,
84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 99,
100, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 110,
112, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 125,
128, 129, 130, 131, 135, 142, 144, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 162,
164, 165, 166, 167, 172, 173, 174, 179,
181, 187, 188, 190, 192, 195, 197, 205,
210, 211, 213, 237

SCÉNOGRAPHIQUE, 2, 14, 15, 19, 189,
241

SE DÉCLARER, 141, 147, 169, 176, 187

SECRET, 24, 25, 58, 72, 83, 88, 93, 95, 97,
116, 129, 138, 199

SÉMIOTIQUE, 79, 149, 152, 156, 172, 177,
178, 179, 181, 184, 185, 188

SIGNE, 17, 25, 42, 43, 48, 72, 89, 99, 115,
116, 117, 118, 119, 126, 128, 134, 138,
152, 157, 165, 166, 177, 178, 179, 188,
194

SIGNIFICATIF, 29, 35, 37, 42, 45, 58, 65,
72, 74, 76, 82, 84, 89, 106, 111, 121, 152,
154, 157, 171

SILENCE, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53,

54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 115, 116, 119, 120, 121,
122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 192, 193, 213, 216, 240, 241

SILENCIEUX, 2, 8, 9, 10, 12, 15, 17, 18,
22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 36, 38,
41, 44, 45, 46, 55, 57, 59, 66, 67, 68, 69,
71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83,
84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 98, 101,
102, 104, 106, 109, 110, 112, 115, 119,
121, 122, 128, 130, 131, 132, 134, 135,
137, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 152,
154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 166, 169, 171, 173, 175, 176, 179,
180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 190,
191, 192, 215, 241

SODOME, 18, 42, 45, 67, 69, 70, 115, 122,
125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 145, 165,
167, 175, 176, 178, 179, 180, 195, 198,
207, 208, 211, 230

SOURD, 40, 42, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 76,
126, 133, 142, 149, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 178

SOUS-ENTENDU, 12, 18, 36, 73, 74, 88,
141, 182, 187, 188

SOUS-JACENT, 23, 107, 108, 110, 112,
116, 165, 182, 189

SPATIAL, 97, 156

SPECTACLE, 2, 12, 84, 93, 97, 104, 106, 108, 110, 112, 122, 125, 135, 157, 161, 165, 167, 173, 178, 182, 186, 240

SPECTATEUR, 12, 15, 16, 22, 24, 27, 28, 30, 36, 40, 41, 42, 46, 47, 56, 64, 65, 66, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 85, 86, 91, 93, 98, 100, 101, 106, 108, 109, 110, 111, 115, 117, 118, 121, 122, 126, 133, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 162, 163, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 215

SPECTRE, 18, 50, 58, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 119, 130, 135, 166, 175, 179

SUGGÉRÉ, 21, 24, 25, 28, 107, 109, 110, 112, 157, 181, 182

SUPERPOSITION, 104, 107, 108, 110, 111, 112

SURNATUREL, 82, 87, 119, 129

SYNTHÈSE, 9, 17, 171, 184, 185

SYSTÈME, 2, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 29, 30, 82, 83, 86, 104, 108, 115, 116, 117, 121, 130, 132, 133, 142, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 160, 165, 171, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 187, 188, 241

TEMPORALITÉ, 30, 32, 40

TEMPOREL, 35, 37, 47, 64, 75, 97, 98, 135, 136

TEMPS, 2, 5, 10, 12, 15, 21, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 47, 57, 58, 59, 64, 66, 74, 75, 76, 84, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 110, 112, 118, 125, 126, 135, 136, 137, 143, 149, 150, 152, 159, 164, 165, 171,

173, 174, 184, 187, 190, 192, 202, 207, 210, 241

TEXTE, 2, 10, 12, 14, 15, 32, 36, 37, 43, 50, 56, 58, 64, 68, 83, 84, 86, 95, 96, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 132, 134, 137, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 173, 174, 177, 179, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 198, 241

THÉÂTRAL, 12, 14, 17, 30, 38, 41, 57, 63, 73, 74, 82, 84, 86, 96, 104, 106, 112, 117, 133, 147, 152, 160, 163, 172, 178, 185, 187, 189, 190

THÉÂTRE, 2, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 45, 52, 56, 67, 73, 74, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 93, 94, 98, 99, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 125, 129, 133, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 239, 240, 241

THÈME, 56, 76, 88, 94, 101, 147, 159, 185

THÈSE, 16, 51, 185

TRAGÉDIE, 8, 9, 14, 78, 79, 80, 85, 86, 90, 179, 186, 194, 197, 201, 207, 213

TRAGIQUE, 2, 17, 22, 63, 64, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 102, 104, 115, 123, 126, 128, 135, 141, 165, 167, 171, 175, 176, 180, 185, 213, 241

TROIE, 9, 63, 104, 116, 119, 136, 137, 158, 162, 175, 176, 180, 181, 195, 197, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 230

UBERSFELD, 25, 30, 32, 34, 41, 45, 73, 74,
93, 115, 117, 118, 133, 151, 173, 175,
177, 230

VALEUR, 2, 10, 14, 17, 18, 21, 29, 30, 32,
33, 34, 38, 50, 56, 63, 64, 72, 79, 80, 86,
96, 99, 100, 104, 110, 112, 128, 132, 133,
138, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159,
160, 161, 163, 172, 179, 190, 241

VERBAL, 2, 9, 10, 18, 36, 38, 41, 44, 45,
68, 86, 93, 111, 116, 138, 148, 153, 161,
172, 181, 182, 184, 187, 189, 237, 241

VÉRITÉ, 2, 14, 17, 23, 26, 27, 34, 38, 42,
50, 54, 60, 63, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 84,
86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 115,
116, 125, 126, 135, 138, 141, 147, 158,
175, 177, 190, 241

VERTU, 166, 168, 169, 191, 211

VIE, 4, 8, 14, 23, 25, 27, 29, 34, 37, 50, 52,
53, 71, 72, 79, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
104, 106, 108, 110, 121, 122, 123, 125,
126, 129, 130, 134, 138, 142, 143, 144,
145, 148, 157, 158, 166, 167, 168, 172,
173, 175, 177, 178, 180, 182, 188, 192,
213, 214

VISUEL, 2, 17, 43, 83, 91, 109, 112, 115,
119, 129, 161, 178, 180, 181, 186, 241

VIVRE, 17, 69, 90, 143, 159, 162, 165, 167,
180, 187, 192

VOIX, 9, 10, 13, 17, 21, 27, 28, 33, 34, 35,
36, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 56, 59, 60,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77,
78, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 96, 98, 99,
100, 102, 109, 110, 111, 112, 115, 119,
125, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 142, 144, 145, 146, 147, 151,
153, 157, 161, 165, 166, 167, 171, 173,
179, 181, 182, 186, 210, 211, 212

VOLONTÉ, 54, 66, 71, 81, 129, 133, 153,
175

VRAI, 18, 21, 24, 25, 28, 29, 51, 55, 56, 57,
59, 62, 64, 67, 69, 71, 74, 75, 77, 78, 80,
86, 87, 94, 100, 117, 127, 138, 141, 143,
145, 146, 150, 168, 169, 171, 177, 179,
180, 190, 215

VU, 240

VUE, 15, 51, 73, 89, 107, 109, 116, 117,
118, 149, 153, 156, 162, 164, 171, 172,
173, 178, 185, 190

Index *nominum*

ALBERES, 23, 71, 108, 114, 115, 118, 120,
121, 123, 143, 148, 150, 158, 164

ARTAUD, 9, 30, 41, 42, 85, 201, 203, 213,
216, 243

BARRAULT, 82, 86, 87, 183, 184, 207,
225, 229

BARTHES, 80, 134, 143

BELLAC, 109, 154, 166, 225, 229, 238

BRECHT, 41, 100, 171, 207

BRISSON, 62, 77, 116, 125, 126, 128, 130,
136, 155

CHAILLOT, 42, 83, 145, 164, 165, 166,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178,
179, 180, 181, 183, 185, 186, 187, 189,
191, 193, 194, 196, 197, 206, 207, 208,
210, 225, 227, 228, 229, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 239

COLETTE, 127, 128, 129, 196

DUCROT, 13, 17

DUSSANE, 86, 207

DUTOURD, 91, 121, 163, 201

FEUILLÈRE, 183, 189, 239, 240, 241

GAUTIER, 19, 82, 86, 88, 90, 119, 122,
134, 158

GIRAUDOUX, 2, 3, 9, 10, 12, 13, 14, 15,
16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
30, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 42, 44,

45, 47, 54, 55, 58, 60, 62, 64, 68, 69, 70,
71, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101,
102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 112,
113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 133,
134, 135, 136, 137, 141, 143, 144, 145,
146, 147, 148, 150, 153, 155, 156, 157,
158, 164, 166, 171, 172, 173, 175, 176,
185, 186, 189, 191, 193, 195, 196, 197,
199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216,
217, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226,
228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 239, 240, 241, 279

GOMORRHE, 19, 44, 46, 68, 70, 71, 110,
118, 143, 150, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166,
174, 194, 196, 204, 206, 208, 225, 227,
236, 238, 240

GUÈRIN, 1, 5, 193, 194

HEUVEL, 11, 13, 40, 41, 44, 74, 91, 110,
116, 129

IONESCO, 9, 134, 145, 221

JOUVET, 9, 10, 34, 37, 38, 78, 83, 85, 86,
100, 101, 103, 129, 134, 135, 136, 138,
140, 141, 185, 188, 190, 191, 193, 199,
202, 221, 223, 224, 225, 228, 231, 232,
233, 234, 235, 237, 238, 240

KEMP, 37, 59, 67, 81, 82, 91, 99, 100, 111,
112, 125, 126, 149, 155, 190, 201

KRISTEVA, 172, 178, 206

LARTHOMAS, 73, 183, 184, 192, 211, 215,
222

MORENO, 189

ORECCHIONI, 43, 74, 176, 217

PIRANDELLO, 134, 136, 216

RENOIR, 37, 38, 135, 139, 140, 240

SODOME, 19, 44, 46, 68, 70, 71, 110, 118,
143, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158,

159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 174,
194, 196, 204, 206, 208, 225, 227, 236,
238, 240

TROIE, 10, 64, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 122, 125, 127, 133, 144, 148, 164,
165, 186, 190, 204, 209, 210, 224, 226,
230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240

UBERSFELD, 27, 31, 33, 35, 43, 47, 74, 75,
94, 129, 144, 145, 146, 161, 180, 201,
203, 205

**L'expression langagière et dramaturgique du silence
dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux**

Résumé

Le théâtre parle. Le silence est son langage. Dans l'univers dramatique de Jean Giraudoux, le langage du silence acquiert une valeur considérable et dans le texte et dans la représentation. Il apparaît comme un des systèmes les plus perfectionnés de l'art et de l'interaction dramatique.

La recherche offre une perspective interdisciplinaire : littéraire, linguistique, et dramaturgique mettant en valeur le texte et l'ensemble du travail scénographique.

Le silence s'avère une musique textuelle et une création scénique qui établissent la situation d'énonciation dans l'art dramaturgique de Giraudoux.

Mots clés : *silence, théâtre, langage, Giraudoux, interaction, création.*

**The linguistic and dramatic expression of Silence
in the theatrical artworks of Jean Giraudoux**

Abstract

The theatre is alive and silence is its' language. In Giraudoux's dramatic art world, the language of silence gets a remarkable value in the lyrics and in the play. It looks like one of the most perfect system of art and dramatic interaction.

The study gives us a multi angle perspective: literary, linguistic and dramatic art, highlighting the script and the whole stage setting.

The silence alike a musical script and the scenes creation, set up the style in the dramatic art of Giraudoux.

Keywords : Silence, theatre, language, Giraudoux, interaction, creation.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 (Littérature française et comparée)

EA 4400 (Ecritures de la modernité)

Escalier C

17 rue de la Sorbonne

75005 Paris